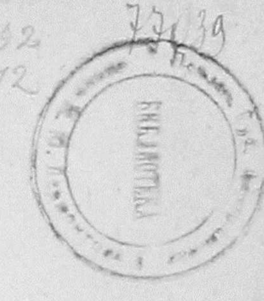
В. ВИДМАН

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД





В. ВИДМАН

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

ИХ ОТНОШЕНИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В XVIII, XIX И XX СТОЛЕТИЯХ

Перевод Л. М. ГАУСМАН

под редакцией Д. М. Горфинкеля





ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ... 1923 ... ПЕТРОГРАД

Гиз. № 1224. Отпеч. 6000 экз.
„ПЕЧАТНЫЙ ДВОР“
Типогр. Государств. Издат.
Петроград. Гатчинская, 26.





ПРЕДИСЛОВИЕ.

Ураган 8-го и 9-го ноября 1918 г. потряс также наше театральное дело. Вместе с престолами германских государей рухнули одновременно и придворные театры, в том числе и по заслугам прославившиеся, как главные рассадники сценического искусства. Их заменили, сперва еще на шаткой основе, „Государственные", „Национальные" и „Городские" театры. Громко прозвучало требование социализировать или основательно реорганизовать театры. Давно раздававшиеся из среды деятелей сцены, но остававшиеся без внимания требования улучшить их социальное положение получили особое значение. А с уничтожением цензуры началась осада освобожденной сцены дотоле бывшими под запретом драматургами. Итак, и в театральном царстве волнение, перевороты и новшества.

Ветшает старое. Уходит время,
И на руинах снова жизнь цветет.

В эту эпоху распада, перехода и нового строительства может, вероятно, рассчитывать на благосклонный прием в широких кругах любителей искусства книга, в исторической последовательности уясняющая тесную связь и взаимодействие театра и революции, сопоставляющая любопытные и поучительные факты из важнейших революционных эпох прошлого с совокупностью современных условий, имея при этом в виду дальнейшее развитие.

В своей работе я прежде всего изображаю значительную роль, которую сыграл театр до Великой Французской Революции, во время и после нее, и освежаю в памяти события и тенденции, в коих можно почерпнуть сопоставления, полезные и для нашей тревожной современности. Подробно я рассматриваю также зна-

чение бурного 1848 года для театра в Германии и заграницею. Тогдашние попытки реформы имеют свою поучительную ценность также для нового времени.

Касаясь последней революции, я напомнил о театральных буревестниках и осветил деятельность театра, как предвозвестника и подготовителя политических и социальных движений. Сюда же примыкают ретроспективный взгляд на виднейшие события новейшего времени, замечания о цензуре, о современной драматургии, о полезном и вредном влиянии революционных сил, о новых соглашениях между группами театральных руководителей, артистов и драматических авторов, о преобразовательных планах и других явлениях, проектах и вопросах. Так как моя книга предназначается не только для специалистов, но для всех интересующихся театром, то в конце я присовокупил сводку особенно ценных суждений о значении и культурной миссии театра, в особенности потому, что и теперь еще многие оценивают театр исключительно как место развлечения и увеселения, отказываются приравнивать его к общественно-просветительным учреждениям и отрицают за ним право на поддержку из государственного и городского бюджета.

Если моя книга сможет отчасти способствовать уяснению важнейших задач и влияний театра, удовлетворить обоснованные преобразовательные стремления, смягчить чрезмерные требования и ожидания, то цель ее достигнута.

Вильгельм Видман.

Политическое влияние театра. Предвестники французской революции.

Театр принадлежит к числу провозвестников и передовых бойцов революции. История учит, что в сценическом мире часы бьют раньше, нежели на мировой сцене. Прежде чем революционное движение потрясет государство и общество, оно простирает свои щупальцы на „подмостки, знаменующие собою вселенную", и старается проложить путь своим идеям среди народа через сцену. Важно прежде всего посеять идеи, ибо идеи суть истинные, оригинальные, решающие деяния человечества, собственно они суть подлинные двигатели истории. И театр самое подходящее место для успешного посева новых духовных семян. „Народ нигде не проявляет большей восприимчивости, чем в театре", говорит знаток сцены и искушенный опытом жизни Франц фон-Дингельштедт[1]). Там идеи наиболее заразительны, впечатления передаются особенно быстро и обширному кругу лиц. Чего достигают кафедра, трибуна, печать, клубы, действуя, как разрозненные средства, того же достигает и сцена с гораздо большей силой и с равной длительностью влияния. „Считается, что Великая Французская Революция началась штурмом Бастилии 14-го июля 1789 года, но гораздо раньше еще пресса, литература и театр распространили и укрепили исходившие от Вольтера, Руссо, Дидро и других идеи политического и общественного преобразования; уже за десятки лет до того всплывали пьесы, разрабатывавшие революционные темы, пролагавшие путь новым воззрениям или предвещавшие грядущую бурю. В 1760-х и 70-х годах мы находим уже в репертуаре французских пьес трагедию, герой которой носил имя популярного в наши дни предводителя

---

[1]) Германский писатель и драматург, директор придворного театра в Мюнхене, Веймаре, Придворной оперы и затем Бургтеатра в Вене. Всюду деятельность его ознаменовывалась расцветом искусства (1814—1881 гг.).

и освободителя рабов, Спартака. Эта трагедия доставила ее автору, французскому драматургу Бернару-Жозефу Сорэну, большой и длительный успех, особенно в Париже. Сперва великий трагик Лекэн, а потом еще более знаменитый Тальма блистали на сцене „Театра Франсэ" в роли фракийского бунтаря, которого Сорэн сценически эффектно противопоставил, как благородного варвара, развращенному Риму. Под влиянием произведения Сорэна и Лессинг взялся за ту же тему и в 1771 г. начал набросок обличающей тиранов трагедии, которую предполагал назвать „Спартак или освобожденный Рим". Он рассчитывал, как писал Рамлеру [1]), с помощью его „Оды к королям" создать Спартака героем, вылепленным из другого теста, чем самые великие римские герои. Но он скоро прервал начатую с увлечением работу ради более неотложных задач и кроме того потому, что „потерял охоту писать для театра". Из его наброска сохранился только краткий отрывок, впервые напечатанный в „Театральном наследстве в 1784—86 гг.". Вскоре после того некто еще больший создал захватывающую драматической мощью „трагедию против тираннии": 13-го января 1782 года на Мангеймской сцене были впервые представлены „Разбойники" Шиллера, этот крик о свободе, пьеса, о которой Карье справедливо сказал: „В ней бурно проявился дух, в скором времени сокрушивший все во Франции". Здесь ярко выступили уже идеи, которые повели к мировому перевороту. Этот драматический первенец Шиллера, обнаруживающий свою революционность уже в титульном листе, украшенном подымающимся львом и девизом „Против тиранов", как в зловещем зеркале, отразил близкую бурю. „Трепещущие жилы и нервы этого века, напрягшиеся для мучительных судорог французской революции, казалось, были обнажены в этом творении", говорит Эдуард Девриен [2]) в своей „Истории немецкого театрального искусства". Хотя перенесением действия на триста лет назад (из эпохи Семилетней войны в период вечного мира) подлинный дух произведения ослаблен и искажен, а более глубокие мотивы досадно заглушены, все же постановка пьесы произвела невероятную сенсацию. Как зажигали зрителей пламенные обвинения и протесты Карла Моора! Как приковывали диалог и действие внимание слушателей! „Театр,—повествует один из посетителей премьеры, — напоминал сумасшедший дом: вылупленные глаза, сжатые кулаки, хриплые выкрики в зрительном зале. Чужие люди с рыданием падали друг другу в объятия, женщины, близкие к обмороку, шатаясь, брели к выходу; все словно растворились в хаосе первобытного тумана, откуда пробивает себе дорогу

---

[1]) Рамлер—поэт, профессор изящной словесности, директор Национального театра в Берлине в 1725—1798 гг.

[2]) Немецкий певец и драматург XIX века (1801—1877 гг.).

новое мироздание". При этом крупном событии был налицо не только „весь Маннгейм", — из ближних и дальних окрестностей, из Гейдельберга, Дармштадта, Франкфурта, Майнца, Вормса, Шпейера и т. д., согласно отчета Штрейхера, „стремились люди верхом и в экипажах, чтобы видеть эту пресловутую, наделавшую необыкновенного шума пьесу и притом в исполнении артистов, которые внесли даже в незначительные роли изумительную правдивость и действовали на зрителя особенно сильно благодаря сжатости языка, новизне выражений, благодаря изображению страшных и чудовищных предметов". Уже за четыре часа до начала представления теснились зрители, желая обеспечить себе место в партере. Шиллер прибыл перед самым началом и из ложи партера следил за возроставшим с каждым актом впечатлением от своего творения, превосходно переданного Иффландом, Бёком, Бейлем и др. Возможно, что и сам поэт тихо декламировал вместе с Бёком, когда тот бросал в публику свой громовый монолог: „Когда я читаю у Плутарха о великих людях, меня тошнит от этого забрызганного чернилами века. Пламенная искра Прометея погасла. За нее принимают теперь театральный бенгальский огонь, который не зажжет даже трубки табака. Позор слюнявому веку скопцов, которому впору лишь пережевывать подвиги прошлого, порочить героев древности да обгладывать их косточки в трагедиях. Нет, я не хочу и думать об этом. Я должен крепко шнуровать свое тело в корсет, а волю—в законы. Закон обратил в движение улитки то, что могло стать орлиным полетом. Закон не дал еще ни одного великого человека, но из свободы рождаются колоссы и исключительные натуры. О, если бы под пеплом тлел еще дух Арминия". В этих словах, брошенных с силой взрыва, содержится основная тема пьесы, попавшей словно искра в бочку пороха. Устами Карла Моора говорил сам Шиллер. Пылкий юноша был доведен до возмущения гнетом академии Карла и с буйным неистовством ополчился против недугов своего времени, проповедуя сильно действующие средства, согласно изречению Гиппократа:

Quae medicamenta non sanat, ferrum
Sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat [1]).

По свидетельству современников, у молодого Шиллера бывали часы, когда он, сознавая свою бьющую ключом силу, мог хвастать подобно Карлу Моору: „Поставьте меня во главе армии таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями". Как охотно современники представляли себе Шиллера в виде Карла

[1]) Чего не исцелят лекарства, железо исцелит; чего не исцелит железо, исцелит огонь.

Моора, показывает сохранившаяся акварель Иоганны Э. Гоммель, написанная в 1785 году. Большинство газет поместили правдивый отчет об огромном, исключительном успехе премьеры „Разбойников“ в Мангейме, но не было недостатка и в отголосках печати, умышленно старавшихся недооценить или умалить его значение. Вот, напр., как писал возмущенный пьесой и ее исполнением журнал „Попурри“, — орган аристократии, выходивший в то время на французском языке в Мангейме: „В театре не было избранной публики. Как можно вообще считать успехом одобрение черни! Тут сказалось лишь временное любопытство. Еще несколько таких спектаклей, растянутых на пять часов, и пьеса надоест даже партеру“. Критик „Попурри“ ошибся: успех „Разбойников“ не ослабевал, и после Мангейма пьеса стремительно завоевала крупные и мелкие сцены Германии. Всюду ожидали ее с напряженным интересом и награждали ошеломляющим успехом. В виду того, что буйный первенец Шиллеровского гения не вмещался в рамки строго управляемых и зависимых от цензуры театров, пришлось сократить этого исполина до приемлемых для полиции размеров, пришлось вычеркивать, переделывать, приспособлять и перерабатывать. Как грибы выростали так называемые исправленные варианты (в действительности, сплошные искажения), подражания и подделки. Все это свидетельствует о глубине впечатления, произведенного всюду этой революционной сенсационной пьесой. Ни ослабляющие силу пьесы искажения, ни цензурные запреты не могли помешать надолго триумфу „Разбойников“. Как известно, в Вене цензура особенно долго и упорно противилась этой, по ее мнению, „безнравственной, расшатывающей все узы общества, в высшей степени опасной пьесе, ни по идее автора, ни в какой-либо обработке не подходящей для театрального исполнения“.

И последующие юношеские драмы Шиллера вполне отвечали духу времени и необычайно способствовали развитию освободительного движения. Вельтрих доказывает в своей биографии Шиллера, что „Разбойники“, „Фиеско“, „Коварство и любовь“ и „Дон-Карлос“—творения, которые приходится рассматривать не только с эстетической точки зрения—это социально-политические деяния, великие исторические подвиги, которые по своему зарождению, появлению и влиянию принадлежат к истории мировой культуры, подобно государственным актам первостепенного значения. В качестве общественной силы они сопричастны могучему и глубокому перевороту, совершившемуся в восемнадцатом веке в области быта, государственной, религиозной и духовной жизни, они предвестники, спутники и соратники движений и событий, достигших своего апогея в революции 1789 года. Их влияние непосредственно перешло из области идеального в область действительности, подобно тому, как во Франции,—но там еще более ясно для всех—идеи Воль-

тера, Руссо и энциклопедистов превратились из силы литературной в силу практическую... „Разбойники"—это провозглашение свободы человеческой личности и человеческих прав. „Дон-Карлос",—протест угнетенных народов против монархического и церковного деспотизма, „Фиеско"—прославление республиканской идеи, „Коварство и любовь"—протест против разврата княжеских дворов и унижения бюргерского сословия. Эти произведения пробудили в бесчисленных умах жажду более свободных и достойных человека форм жизни и своим огромным культурным влиянием заслужили, и помимо своей эстетической ценности, одобрение и благодарнсоть потомства.

В то время, как в Германии волновали умы „Разбойники", „Фиеско" и „Коварство и любовь", во Франции разжигала страсти брызжущая остроумием комедия „Безумный день или свадьба Фигаро", гениальная сатира Бомарше. После долголетней борьбы с цензурой она впервые была представлена публично 27-го апреля 1784 года в Париже с Дазенкуром в роли Фигаро, Альмавивой—Молэ и Сэнваль, Оливье и Конта в ролях графини, пажа и Сюзанны. Вследствие длительной и острой борьбы, поднятой Бомарше из-за разрешения на представление, король ненавидел пьесу и боялся ее,—интерес же публики был напряжен до предела. Актер Флёри рассказывает в своих мемуарах, что уже за десять часов до начала премьеры железные двери театра осаждались публикой и, несмотря на удвоенную стражу, были выломаны. Все места брались с бою, при этом несколько человек было раздавлено на смерть! Пьесу повторяли двадцать вечеров подряд, и до 75-го представления ее притягательная сила не ослабевала. Фигаро был героем дня и оставался им надолго. Все говорили о нем, все газеты и журналы, а их было в то время множество, разбирали эту написанную в духе Аристофана комедию. И мода и изящные искусства приносили ей свою дань. Тогда носили пряжки à la Фигаро, головные уборы à la Сюзанна, прически à la Шерюбэн и т. д. Ходовецкий исполнил двенадцать гравюр на меди к главным сценам для Готского календаря 1786 года, а осенью 1785 г. Дапонт, по инициативе Моцарта, переработал комедию в либретто для итальянской оперы, причем смелая сатира Бомарше, конечно, претерпела крупные изменения и потеряла свою политическую окраску. Людовик XVI обнаружил верное чутье, когда упорно противился постановке первоначального „Фигаро". Пьеса расшатала его трон; сам Наполеон I сказал по поводу парижской премьеры: „Революция уже в ходу". Злополучная Мария-Антуанетта по легкомыслию не видела ничего опасного в такой забавной пьесе и была настолько неосторожна, что устроила спектакль для близкого круга друзей в своем игрушечном замке Трианоне, а между тем комедия, под маскою безобидного веселья, подстрекала третье сословие к бунту против абсолютизма и господства

аристократии. Сама королева была одною из первых Сюзанн и, наверно, одной из самых очаровательных среди целых тысяч, игравших ее с тех пор.

Под маскою смеха „Фигаро" Бомарше вселял в массы революционный дух. Молнии сатиры, блиставшие в его веселой комедии, зажигали пожар. Выпады против политики затыкания рта, ядовитые насмешки над прогнившей юстицией, острые стрелы, направленные против сословных предрассудков дворянства, мгновенно находили отклик в сердцах угнетенного народа. С каким восторгом натерпевшееся третье сословие аплодировало смелому Фигаро, который, благодаря своему умственному превосходству, торжествует над знатными и богатыми; в его знаменитый монолог Бомарше влил бродящий осадок собственной богатой событиями жизни. Этот монолог—как бы маленькая самостоятельная драма, в которой сосредоточен вес смысл пьесы.

„Нет, господин граф, вам она не достанется,—шепчет Фигаро в тревоге за свою возлюбленную Сюзанну, которую граф Альмавива так дерзко и упрямо преследует. — Вам она не достанется. Оттого, что вы большой барин, вы воображаете себя и большим гением... Благородное происхождение, богатство, положение, служба,—все это так развивает гордость! А чем вы заслужили столько благ? Вы дали себе труд родиться—и больше ничего, в остальном вы довольно обыденный человек, между тем как я, чорт возьми... мне, затерянному в безвестной толпе, пришлось только, чтобы просуществовать, проявить больше знания и сообразительности, чем их было выказано за сто лет при управлении всей Испанией, а вы хотите спорить. Есть ли что-нибудь более странное, чем моя судьба?.. Неизвестно чей сын, украденный бандитами, выросший в обстановке их нравов, я питаю к ним отвращение и хочу свернуть на честный путь, но всюду меня отталкивают. Я изучаю химию, ремесло аптекаря, хирургию, и всего влияния знатного вельможи едва хватает на то, чтобы моим рукам вверили ланцет ветеринара. Устав наводить грусть на больных животных и желая заняться как раз обратным делом, я с головой окунаюсь в театр: и словно надел себе камень на шею. Я состряпал комедию о нравах сераля, считаю себя в качестве испанского автора вправе без зазрения совести швырять камешками в Магомета, как вдруг посланец, неизвестно откуда, является с жалобой, что я в моих стихах оскорбляю Блистательную Порту, Персию, честь Индийского полуострова, весь Египет, королевства Барка, Триполи, Алжир, Марокко,—и вот мою комедию сжигают, чтобы оказать любезность магометанским властителям, из которых ни один, я думаю, не умеет и читать, и которые стегают нас по спине и кричат: „Собака-христианин". Когда не могут унизить дух, то мстят телу. Щеки мои впали, квартирную плату я просрочил, я видел издали ужасного судебного пристава, с воткнутым в парик пером;

весь трепеща, я напрягаю силы. Поднимается вопрос о природе богатства, и так как нет необходимости обладать предметом, чтобы рассуждать о нем, то я, сидя без гроша, пишу о ценности денег и чистой прибыли: тотчас же мне приходится видеть, из глубины фиакра, как для меня опускают подъемный мост крепкого замка, и я оставляю у входа надежду и свободу. Как мне хотелось бы схватить одного из минутных властелинов, творящих зло с такой беспечностью; когда он попадет в немилость и сбавит спеси, я бы ему сказал, что напечатанным глупостям придают значение только там, где стесняют их обращение,—что без свободы порицания нет лестной похвалы и что только мелкие людишки боятся мелких статеек. Наскучив кормить незнатного пенсионера, меня однажды выбросили на улицу, а так как обедать надо и вне тюрьмы, я снова очиняю перо и расспрашиваю всех, о чем теперь говорят. Мне отвечают, что за время моего экономического отступления в Мадриде объявлена свобода торговли продуктами, распространяющаяся даже на печатные продукты производства, и что если только я не затрону в своих сочинениях ни власти, ни религии, ни политики, ни морали, ни влиятельных людей, ни привилегированных сословий, ни оперы, ни других зрелищ, ни людей, имеющих протекцию, то я могу, под надзором двух-трех цензоров, печатать свободно все. Чтобы воспользоваться этой сладостной свободой, я анонсирую новый периодический журнал, и чтобы не наступить никому на ногу, называю его „Ненужный Журнал“. Тьфу! Не успел я оглянуться, как против меня восстала целая туча газетных писак, мой журнал закрыли, и вот я снова без занятий.

„Я готов уже предаться отчаянию; хлопочут о месте для меня, но, к несчастью, я оказываюсь слишком подходящим: требовался счетовод, а должность досталась танцовщику. Мне оставалось только воровать, и вот я стал присяжным банкометом, и тогда, добрые люди, я начинаю ужинать в гостях, и так называемые порядочные люди вежливо открывают мне двери своих домов, удерживая три четверти барыша для себя. Я мог бы очень хорошо стать на ноги, я даже начал постигать, что для успеха в жизни ловкость важнее знания. Но так как каждый вокруг меня грабил, требуя, чтобы я оставался честным, то мне снова приходилось погибать. На этот раз я покинул свет, и двадцать сажен воды чуть не отрезали меня от него, как вдруг какой-то благодетельный бог призвал меня к моему первоначальному занятию. Я снова взялся за инструменты и свой английский ремень и, оставив дым глупцам, которые питаются им, а стыд бросив посреди дороги, как слишком тяжелый багаж для пешехода, странствую цырюльником из города в город и, наконец-то, живу без забот. Какой-то знатный вельможа проезжает Севилью, он узнает меня, я женю его, и в награду за мои хлопоты, доставившие ему жену, он хочет похитить мою жену“...

Эти слова, которые Бомарше вложил в уста своему герою, произносятся им как бы про себя, но время и обстоятельства были таковы, что их восприняли не как вопль отдельного человека, а целого класса. Этот Фигаро, воплощавший непризнанные таланты, которые могут получить удовлетворение, проявлявший в сатире свое духовное превосходство, имел что-то чарующе-привлекательное для буржуазии всей Европы. Сенсация, вызванная пьесой в Париже, быстро перекинулась в Германию и повела к тому, что уже в 1785 году появилось не меньше восьми различных переводов, отчасти на книжном рынке, отчасти на сцене, не считая немецких перепечаток французского оригинала. Брандес поставил ее в 1785 году на Гамбургской сцене, а Людвиг Шредер и Дёббелин в том же году в Альтоне и Берлине. В Мюнхене курфюрст запретил пьесу, как зловредную, а в Вене император Иосиф II—„из-за ее безнравственного стиля". Подобно трагическому Карлу Моору, и насмешливый Фигаро чрезвычайно способствовал распространению революционных идей. Дингельштедт назвал Карла Моора и Фигаро—близнецами, драматическими Диоскурами революции. „Карл Моор—ее трагическая маска; Фигаро—комическая. Карл Моор—ее этическая, философская, идеалистическая, одним словом, ее немецкая сторона, Фигаро—практическая, реальная, социальная, т.-е. ее французская противоположная сторона".



Развитие революционной борьбы на французской сцене.

Во Франции дополнением остроумного Фигаро явилась трагедия „Мария Брабантская“ — Эмбера. Она восставала против феодального строя и деспотизма, но по действию и по стилю была одинаково слаба и поэтому не достигала цели. Огромное влияние оказала зато долго остававшаяся под цензурным запретом трагедия „Карл IX или Школа королей“ — Мари-Жозефа Шенье, брата лирического поэта Андрэ Шенье, впоследствии во время террора погибшего от гильотины. Когда бурно требуемая публикою пьеса 4-го ноября 1789 года увидела, наконец, свет в исполнении членов „Театра Франсэ“, Дантон с ликованием воскликнул: „Как „Фигаро“ убил дворянство, так „Карл IX“ убивает королевскую власть!“. Все явления пьесы полны пламенных обвинений против королевской власти, гугеноты осыпают проклятиями Карла IX, и при изображении Варфоломеевой ночи король выставлен кровожадным убийцею своих подданных. Перед началом первого представления какой-то посетитель из партера громовым голосом потребовал, чтобы всякий нарушитель порядка предавался тотчас же суду народа. „На фонарь!“—эхом загремело во всех углах залы. С первого момента представления каждый тенденциозный выпад сопровождался громом аплодисментов. Первый подал этому знак Мирабо, перегнувшись из своей ложи; его самого с ликованием приветствовали в каждом антракте. Услышав намек на Бастилию:

И эти крепости, живых людей могилы.
Падут под натиском благой грядущей силы,—

вся публика встала толпою и потребовала повторения этого места, словно это была итальянская ария. „Эта пьеса двинет наше дело еще больше, чем августовские дни“,—крикнул из зала Демулэн после третьего действия. Когда же раздался колокольный звон, подававший сигнал к резне, можно было на миг подумать, что

публика бросится через рампу и разорвет на куски короля и его католических советников. В третьем действии Опиталь говорит королю:

Услышьте, государь, глас правды и закона.
Во имя Франции, во имя славы трона,
Душою юною и чистой от грехов
Народа, родины услышьте скорбный зов.
Скажу ль во имя слез, что перед вами льются?
Пусть горести ее, как тучи, разойдутся!
Верните ей тот блеск, что вечным должен быть...
Вы — Франции король, — не одного двора...
Поверьте, государь, вас обманули!

Никто при этом не думал о Карле IX, все видели только Людовика XVI, которому Неккер и Байа давали мудрые и смелые советы. Трагедию Шенье разыграли великолепно. Сэн-При, Нодэ, Граммон и мадам Вестрис блистали в главных ролях; Карла IX играл мало дотоле известный Тальма; перед ним впервые была ответственная задача, и он произвел своей игрой глубокое впечатление. Особенно захватила зрителей жизненная правда его игры в заключительной сцене. Молодое, бледное, страдальческое лицо поразительно напоминало портреты Карла IX, стильный до мельчайших подробностей костюм, манеры, припадок близкого к безумию раскаяния, нерешительность, последнее отчаяние, — все это потрясающе подействовало на публику. „Этот гнусный король, вздрагивая, отодвигался понемногу от проклинавшего его Опиталя и, казалось, хотел, при каждом движении, отряхнуть приставшую к нему кровь его подданных", — рассказывал один из посетителей премьеры. Таким образом Шенье принадлежала двойная честь: он открыл для Франции Тальма и, говоря словами Камилла Демулэна, „нацепил Мельпомене национальную кокарду". Все газеты того времени подтверждают исключительное значение сенсационного спектакля. „Единственного представления Карла IX,—говорит Рабо Сэнт-Этьенн [1]),—достаточно было, чтобы смести все зло, которое журналисты контр-революции старались причинить делу свободы. Одно единственное представление „Карла IX" привлекло к священному делу свободы больше граждан, нежели мог за месяц купить цивильный лист короля". Газета Мерсье и Калла выражалась еще энергичнее: „В будущем мы сможем, — писала она, — заставить побледнеть всякого тирана, показав ему под вымышленным именем его собственные преступления". Через несколько дней все провинциальные театры во Франции ставили трагедию Шенье, и пьесу, несмотря на ее скромную художественную ценность, принимали всюду с демонстративным одобрением. В Дуэ ее исполнили в день принесения гражданской присяги национальной милицией; солдаты и национальные

[1]) Член французского Конвента, жирондист, 1743—1793 гг.

гвардейцы с восхищением обнимались во время представления. Разумеется, не молчали и противники: двор изгнал и пьесу и автора, епископы разносили ее в своих проповедях. Мосьё (титул брата короля), будущий Людовик XVIII, отказался от своей ложи в театре, Ривароль, Сюлло, все журналисты королевской партии метали громы и молнии против Шенье, как „одного из чудовищ, губящих страну, которому диктовал сам Плутон, а чернильницу держал Сатана". Противникам удалось добиться, чтобы после нескольких представлений трагедию сняли с репертуара. Против этого восстали Шенье, его друзья и передовые политики. Мирабо лично, в сопровождении нескольких депутатов, отправился в „Комеди Франсэз", где члены дирекции собрались на еженедельное заседание, и настойчиво просил о возобновлении „Карла IX". Молэ [1]) приветствовал великого оратора от имени своих коллег, но ничего не обещал, потому что в их рядах бушевал политический раздор. Большинство труппы было верно королю, но молодые таланты с Тальма во главе были на стороне народа. Когда партия большинства продолжала сопротивляться народной воле, публика прибегла к революционным средствам и так долго кричала в театре, отвергая другие пьесы и требуя „Карла IX", пока ей не уступили. Из-за этого, отношения между артистами еще более обострились, и между обеими партиями произошел разрыв. Тальма и его учитель Дюгазон, далее Гранмениль, артистки Вестрис, Дегарсэ и Ланж покинули „Дом Мольера" и стали выступать самостоятельно в театре „Одеон". Правда, остались верными еще превосходные силы: блестящий Флёри, гениальный Превилль, которого Гаррик называл избалованным любимцем природы, Сэн-При, Белькур, Рокур, Конта, остроумная Девиенн, богатая чувством Пети, миловидная Жоли, многообещающая Мезрэй, но „Комеди Франсэз" изменила попутный ветер. 3-го января 1791 года была провозглашена свобода зрелищ, и „Комеди", вместе со своим старым именем, которое она должна была сменить на титул „Театра Нации", потеряла свою ценную монополию. Новое предприятие, затеянное меньшинством под руководством Тальма, основалось в улице Ришелье и поочередно носило названия: „Театра Палэ-Рояль", „Театра Свободы и Равенства" и, наконец, „Театра Республики". Театр был открыт 27-го августа 1791 года пьесой того же Шенье „Генрих VIII". Новое произведение автора понравилось в меньшей степени, чем „Карл IX", тем не менее оно долго сохраняло известную притягательную силу, в особенности благодаря мастерскому исполнению Тальма роли короля Синей Бороды. Другие театры тоже постепенно вступали на революционный путь. В театре Сен-Жерменского предместья пользовался большим успехом „Крестьянин-судья"—

[1]) Знаменитый французский актер 1734—1802 гг.

подражание пьесе „Судья из Заламеи". При словах Креспо: „Дворянин и крестьянин равны перед законом" начались бурные демонстрации роялистов и республиканцев. Вскоре после того разразился форменный скандал со свистом в том же самом театре, при представлении „Рабства чернокожих" — пьесы мадам Гуж, где затронут был вопрос о торговле неграми. Плантаторы и люди, выступавшие за отмену рабовладельчества, образовали в партере два враждебных лагеря. Из-за шума пьесу не удалось бы и доиграть, еслиб какой-то шутник не предложил партеру свистать только во время антрактов. Очень шумно протекало также представление в Национальном театре трагедии Вольтера „Смерть Цезаря". Всем партиям приходилось при этом то свистеть, то аплодировать. Когда Цезарь говорит о народе:

Они идут, когда цветами скрыта бездна.
Набрасывая цепь, все ж тигру льстить полезно,
Ласкать, пленять его, порабощать, лаская,—

из глубины лож раздалось шумное „браво". И тотчас вслед затем якобинцы, с своей стороны, аплодировали ультра-патриотической тираде:

Будь наши сыновья, отцы и братья там,—
Тиранов, Брут, всегда я отношу к врагам.
Республиканец тот, кто любит, как семью,
Лишь честь, богов, закон и родину свою.

Большим успехом во многих частных театрах пользовалась пьеса „Патриотическая семья или Федерация". В ней сильнее всего аплодировали сцене, где дворянин сжигает на алтаре отечества свои дворянские грамоты. Новый закон разрешал каждому гражданину без всяких формальностей, кроме предварительной заявки городскому совету, открыть театр. Вследствие этого в течение двух лет число парижских театров возросло с девяти до двадцати, а потом и до сорока. Большинство из них ставили „Карла IX", „Брута" и „Смерть Цезаря", в некоторых же появилась освободительная драма „Вильгельм Телль" — Седэна Гретри, которую скоро вытеснил более эффектный в сценическом отношении „Вильгельм Телль" Лемьера. Его „Телль" пользовался особым покровительством деятелей свободы; постановлением от 2 августа 1793 года пьесу включили в привилегированный репертуар, которого обязаны были держаться парижские театры. Публика с особенно шумным ликованием принимала тираду Телля: „Друзья, я радостно жертвую собою ради нашей страны. Швейцария должна быть свободна, хотя бы наши имена были преданы забвению".

2-го апреля 1791 года все театры добровольно отменили спектакли. Не стало Мирабо. В Париже царила растерянность. Уже через несколько дней после кончины великого оратора во всех театрах

поставили в его честь апофеозы. Самым эффектным из них считали „Мирабо на смертном одре“ — Пажу, представленный впервые в театре Мосье. В Итальянском театре шла пьеса, где анонимный автор последовал за французским Демосфеном в царство теней и здесь ввел его в общество Вольтера, Руссо, Фридриха Великого и других знаменитостей. 6-го июля 1791 года в Национальном театре шла в первый раз новая пьеса Шенье „Жан Калла“, ожидавшаяся с огромным интересом. Уже раньше Лэйа и Ламьер прославили в драме знаменитую, благодаря защите Вольтера, жертву фанатизма, но только творение Шенье произвело должное впечатление. Враждебные духовенству стихи, обвинения против парламента, похвальные речи английскому народу подошли к настроению публики. В последний акт Шенье ввел чествование памяти Вольтера, чей прах по постановлению Конституционного Собрания торжественно перевезли 11-го июля в Пантеон.

После принятия королем конституции 14-го сентября 1791 года между партиями установилось непродолжительное перемирие. Во время устроенных по этому поводу придворных торжеств король и королева посетили театры, отчасти возобновившие постановку роялистических пьес как „Ричард Львиное Сердце“, „Охота“, „Гастон и Байяр“ и пр. В зале Мольера ставилась „Возрожденная Франция“, пьеса к случаю, оканчивавшаяся прославлением короля и Мирабо и вызвавшая яростные протесты либеральной партии. 19-го сентября король посетил Итальянскую оперу, где шел „Ричард Львиное Сердце“. Клэрваль пел несколько измененную арию Блонделя:

Луи, Луи! О, мой король,
Любовию ты окружен.
И нам сказать тебе позволь,
Что преданность для нас—закон.

Большинство публики шумно аплодировало этим стихам. Все же несколько голосов из партера крикнули: „Да здравствует народ!“, но их заглушил ответный возглас: „Да здравствует король!“ В одной строфе воспевали также Марию-Антуанетту, причем ложи аплодировали, а партер протестовал энергичным шиканьем и свистом. В конце концов партер заставил оркестр сыграть: „Ça ira“. Во Французской опере королевская чета посетила представление „Кастора и Поллукса“. Во время пения строфы:

Весь мир тебя обратно призывает,
Народом верным вечно управляй!

поднялась настоящая буря одобрения и певца заставили троекратно повторить хвалебные стихи. Однако, подобные возвраты к роялизму продолжались недолго. Скоро в театрах начались снова бурные

нападки против власти и снова одержали верх драмы, изображавшие самых жестоких и кровожадных тиранов: Нерона, Аппия Клавдия, Генриха VIII и др. Таким пьесам был обеспечен успех—лишь бы в александрийском стихе их было двенадцать слогов, и зажигательные слова, как любовь к отечеству, добродетель, свобода повторялись по нескольку раз в каждом периоде. Впоследствии Шовэн в своей „Политической Сатире" следующим образом высмеял бесвкусие этих сверх-патриотов:

Театр драмою обогатить спешите,
Талант не нужен вам — хватило б только прыти!
Строчите—пусть растет клад злободневных пьес.
Без сложного узла, с любовью или без!
Пусть холодна, длинна—была б патриотична...
Чтоб похвалы стяжать партера и райка,
„Свободой" вы ее припудрите слегка,
И блеском озарит магическое слово
Скучнейшую из пьес и мастера плохого.

В то время на сцене различных театров, а также в „Доме Мольера" появилась трагедия Люса де Лансиваля—„Муций Сцевола". Якобинцам она не слишком понравилась, так как, по их воззрениям, Сцевола принадлежал к „умеренным". Большой успех имела в марте 1793 года новая трагедия — Арно „Брут", исполнявшаяся в театре улицы Ришелье с Тальма в заглавной роли. Через несколько дней после премьеры „Брута" Национальный театр поставил „Виргинию" де ла Гарпа; в Лувуа давали „Арелафила" — Ронсэна, правда, патриотическую, но литературно бесцветную трагедию. В начале августа в „Опере" случилось знаменательное происшествие. К этому времени в Париже почти не был еще известен гимн [1]) Руже де Лилля, и какой-то певец впервые исполнил его во время антракта в опере. Первая же строфа глубоко потрясла слушателей—им никогда еще не приходилось слышать такую захватывающую, опьяняющую мелодию. Простую и строгую, как церковный псалом, но бурную и гордую. Исполнитель после каждой строфы останавливался, чтобы побороть собственное волнение и дать притти в себя очарованной, слушавшей с затаенным дыханием публике. После заключительной же строфы певец опустился на колени, и все присутствующие последовали его примеру (так гласит отчет тогдашнего времени). „Все сердца громко бились, и слезы блестели у всех на глазах".

10-го марта 1792 года маленький, за год до того открытый театр дю-Марэ на улице Сент-Кюльтюр афишею возвестил премьеру революционной драмы „Робер, атаман разбойников", подражание немецкому, гражданина Ла-Мартельера. Это была вольная обработка „Разбойников" Шиллера.

---

[1]) Марсельеза.

Эльзасец Ла-Мартельер, который собственно назывался Швингхаммер, использовал по совету Бомарше немецкий сюжет для революционного Парижа. Обоих братьев, Карла и Франца, он перекрестил в Робера и Мориса, из коих последний в пятом действии бросается из окна башни в воду, между тем, как Козинский, любимец короля, только переодевшийся разбойником, появляется в надлежащую минуту с письмом о помиловании для Робера, и тогда последний, без всяких околичностей, превращает свою разбойничью шайку в „свободный корпус легких войск". Во французской пьесе Амалия носит имя Софии и отличается еще бо́льшей чувствительностью и удрученностью, нежели Шиллеровский оригинал. Задорные и дикие студенты Шиллера уступили место политикам и революционерам. Это французское искажение „Разбойников" публика театра дю-Марэ приняла с восторженным одобрением; пьесу там часто повторяли, да и на сцене других маленьких парижских театров она пользовалась успехом. Сильному впечатлению в театре дю-Марэ много способствовала великолепная игра известного исполнителя героических ролей — Батиста, который играл Робера. 27-го марта 1792 г. в „Монитёре" появилась рецензия о премьере, где сперва порицалось „заимствование французами сюжета из Германии и притом такого чудовищного, как „Разбойники" Шиллера, которые хотя и свидетельствуют о гении в таланте автора, но все же являются насмешкой над законами разума и хорошего вкуса". Автора переделки хвалили за удачное исправление многих недостатков оригинала! После краткого пересказа содержания „Монитёр" продолжает: „Самый замысел пьесы — не лучшее, что есть в ней, но энергичный и гордый характер Робера, а также характеры его товарищей, подробности жизни, которую они ведут, несколько вводных, но очень сильных эпизодов придают этому произведению большую оригинальность и притягательную силу. Батист, талантливый актер с установленной репутацией, был на высоте роли Робера и вполне заслужил дружные аплодисменты публики". В противовес этому отчету парижского листка приводим отзыв школьного товарища и будущего зятя Шиллера, Вильгельма фон Вольцогена, который как раз в то время находился в Париже в качестве поверенного в делах Вюртембергского герцогства. В своем сохранившемся в рукописи дневнике он писал после посещения представления:

„Разбойников" Шиллера перевели и поставили под названием „Робер, атаман разбойников" на сцене театра дю-Марэ. Однако, по правде сказать, это вовсе не перевод, а скорее жалкая попытка приспособить принципы, господствующие в драме Шиллера, к теперешней революции. Пьеса, в целом ложно понятая, с разрозненными, исковерканными сценами, возбуждает отвращение и содрогание; только у парижан для нее находится оправдание и даже похвала. Это бюст Брута, на который навешали модных погре-

мушек и воображают, что оказывают ему почести, разрисовав черты его благородного лица яркими кровавыми красками. Роль Франца совершенно изменена и в сущности оттеснена на задний план, вероятно, потому, что иначе в ней усмотрели бы намеки на некоторых весьма странных людей, правящих теперь во Франции. В ходе действия произошли заметные изменения. Так, напр., в конце Карл Моор получает от короля помилование для себя и для своей шайки и возвращается в объятия Амалии. Остальные изменения имеют главною целью подчеркнуть ту истину, что тиранов следует наказывать, а в разбойниках — признавать человеческое достоинство. Как прекрасно они себя чувствовали, эти славные парижане, и как аплодировали похвалам, которые Робер расточает своим товарищам". „Вас называют разбойниками, — говорил он, — но вы — честные люди; вас присуждают к виселице и колесованию, но вы заслуживаете лавровых венков". Пьеса похожа на туловище колосса, которому приставили голову, руки и ноги обыкновенного человека, и он не может больше ни стоять, ни ходить. Впечатление возмутительное. Этот народ не довольствуется тем, что объявляет войну нашим армиям — он грабит и убивает произведения нашей литературы, приспособляя их к духу своей революции".

Исключительный успех „Робера, атамана разбойников" побудил Ла-Мартельера написать продолжение, появившееся в августе под заглавием „Страшный Трибунал или Продолжение „Разбойника Робера" на сцене того же театра дю-Марэ. В этой пьесе мы находим намеченную уже в первой пьесе республику в новейшем вкусе, устроенную Робером, где он со своими товарищами организовал комитет общественного спасения — нечто вроде тайного судилища. Морис (Франц), которого считают мертвым, но которому на самом деле удалось спастись из воды, ужаснейшим образом интригует против своего брата, благодаря чему сам Робер должен предстать как обвиняемый перед тайным судилищем. Ему удается, однако, доказать свою невиновность, между тем как брат-злодей вследствие народного возмущения вынужден покончить самоубийством. Драматическая карикатура Ла-Мартельера была тем зеркалом, в котором якобинская Франция рассматривала немецкую героическую фигуру Шиллера; германскому поэту в заседании Национального Собрания 26 августа 1792 года было пожаловано французское гражданство, „ибо он принадлежит к тем людям, которые своими творениями и своим мужеством подготовили освобождение народов и поэтому не могут больше рассматриваться во Франции, как чужие". Декрет, оказавший эту честь Шиллеру, превратил честное немецкое имя поэта в кокетливое „Сиёр Жиль, немецкий публицист". Шиллер впервые узнал о признании его „ситуайеном" из „Монитёра", „официального правительственного органа". Он очень тщательно следил за событиями в Париже, и есть основания предполагать, что в общем он в то время еще сочувствовал им.

Из одного письма Вильгельма фон Гумбольдта определенно вытекает даже, что среди многих планов путешествий, намеченных тогда Шиллером, была задумана и поездка в Париж. Однако, события конца 1792 года и начала 1793-го охладили симпатии Шиллера к революции. Тому, чего хотела революция, благородному ядру движения, он остался верен, но то, что сделали из нее безрассудство и зверство, возбуждало в нем гнев и презрение. „Вот уже две недели я не в состоянии читать ни одной французской газеты—до такой степени меня тошнит от этих несчастных живодеров",—писал он своему другу Кёрнеру в феврале 1793 года. Вскоре после того, 3-го апреля 1793 года, „Робер, атаман разбойников" перекочевал в „Театр Республики", которым управлял Тальма. К одному из спектаклей в этом театре относится интересное донесение полицейского комиссара Перьера министру Парэ, гласящее: „Эта пьеса Робер, на которую все стекаются... дышит добродетелью, но вполне революционною добродетелью, достойною основателей Рима... Конечно, события должны были придать ей такую окраску, какой она не имела, но преследовать ее было бы по меньшей мере странно. За этими оговорками надлежит похвалить несколько драматических положений, особенно то место, когда Робер опускается на колени перед своим старым не узнающим его отцом и просит его благословения". Добродетельный атаман разбойников проник тогда и в провинцию. В докладе „Представителей Северной Армии Конвенту" от 15-го августа 1793 года упоминается, что театр в Лилле просит о правительственной субсидии для постановки „Кая Гракха" и „Робера, атамана разбойников", и говорится: „Мы разрешили этому театру играть обе пьесы с тем, чтобы нация не должна была платить вознаграждения авторам пьес, представления которых требует общественное благо". Очень интересна приписка „Комиссара исполнительной власти при управлении департамента Мёрты" городскому управлению Нанси, в которой идет речь о предстоящем исполнении „Робера, атамана разбойников" и выражается опасение, как бы это представление не вызвало соблазна среди благонамеренных граждан. В этой приписке сказано: „Говорят, что в этой пьесе преступление окрашено в соблазнительные цвета правосудия, в ней выведена шайка разбойников и воров, образующих род тайного судилища, которое избирает своими жертвами только людей, заслуживающих общественной ненависти... Если это верно, предлагаю вам немедленно потребовать от ваших властей, чтобы представление этой пьесы было запрещено".

О широком распространении и длительном успехе пьесы Ла-Мартельера свидетельствует также Жорж Занд, рассказывая в своей автобиографии, как отец ее ставил в 1798 году на любительской сцене пьесы, среди которых „Робер, атаман разбойников"—жал-

кая подделка „Разбойников“ Шиллера — пользовался самым большим успехом.

Между тем в Париже на сцене и вне ее разыгрались сенсационные события. Невероятный эффект произвела поставленная 2-го января 1793 года в театре Нации артистами—приверженцами короля — сатирическая драма „Друг законов“ Жана-Луи Лэйа. В то время Робеспьер достиг вершины своей диктаторской власти, „Гора“ и Жиронда держали друг друга за горло. Перед Конвентом, спасая свою жизнь, стоял Людовик XVI, обвиняемый в государственной измене. Тут-то и появилась эта драма, „Друг Законов“, единственный протест против тирании якобинцев.

Автор с изумительным мужеством выбрал местом действия Париж той эпохи. Всех предводителей партии Горы, одного за другими, бичевал он в александрийских стихах.

Прежде всего Эбера-Плода, поставщика тюрем и гильотины:

Изменников везде, бушуя, ищет он,
Чтоб утром донести, о чем был ночью сон.

Затем Марата в комической фигуре Дюрикрана, который по пальцам высчитывает раскрытые им заговоры:

Измена, что ни день — справляюсь с нею еле,
Я заговор открыл четвертый на неделе.

Робеспьера же автор вывел в лице якобинца Номофага—бесчеловечного чудовища, изображенного самыми яркими красками. Все противники деятелей террора стеклись в театр, чтобы приветствовать мужественного автора и исполнителей его пьесы. Якобинцев же, которые протестовали против знаков одобрения, избили и выбросили из театра. Особенно шумно аплодировали следующим стихам, содержавшим основную мысль всей пьесы.

А! Патриоты? Кто? Бесстрашных трусов стая,
Что над столом корпят, убийства прославляя.
Младенцы, что хотят весь мир преобразить
И бредни дикие в законы претворить,
И делят на клочки, терзая без причины,
Страну великую, как некогда Афины.
О, сердцем не похож свободный гражданин
На бывшего раба, что нынче властелин.
Один — не патриот, но хочет им казаться,
Другой же не спешит о том распространяться...
Коварные враги, они вкруг нас, везде.
Жонглеры громких фраз, кривляки, что в тавернах
Любовью к родине кичатся лицемерно,
Пророки равенства, носители идей,
Притворщики в душе, привыкшие людей
Оштукатуренным обманывать фасадом;
Вероотступники с воздетым горе взглядом.
Они, чтоб лучший дар небес мы прокляли,
Неузнаваемо свободу исказили,

Но мы ее в сердцах храним в нетленной силе.
Долой мошенников и уличных воров,
В патриотической личине хвастунов,
Освобожденный край покрывших мрачной тенью!
Творцы анархии, вражда вам и презренье!
Тиран ли роялист, тиран ли демократ —
Законы выше вас, они над всем царят!
Клейменные стыдом закройте ваши лица —
Рассвет настал, пора, разбойники, вам скрыться!

На премьере большинство публики шумно вызывало смелого автора, так громко и бесстрашно выступившего со сцены против могущественных кумиров того времени. С каждым представлением борьба между сторонниками и противниками Лэйа все разгоралась. После четвертого раза Парижская Коммуна запретила пьесу. Однако, умеренные не подчинились этому постановлению. Вечером, после обнародования декрета, все места в зале были распроданы, и публика неистово требовала запрещенной пьесы. Генерал Сантер, окруженный своим штабом, ворвался в зрительную залу и заревел: „Перед театром стоят пушки! Плохо придется тому, кто посмеет сопротивляться!" Однако, толпа не дала себя запугать и закричала: „Долой пивного генерала!" (До революции Сантер был пивоваром). „Вон отсюда!" Генерал, пышущий яростью, поспешил в мэрию, чтобы донести Коммуне на актеров. Но и артисты, с своей стороны, послали в Конвент, заседавший без перерыва под председательством Вернио, и пожаловались высокому собранию на превышение власти Коммуной. Конвент отменил постановление Коммуны, посланный принес это известие торжествующей публике, и пьесу разыграли при бурных проявлениях восторга. Робеспьер кипел яростью и обвинял в Конвенте жирондистов в том, что они помогали Лэйа в постановке пьесы; обвинение это не имело успеха, потому что в „Друге законов" досталось и жирондистам. Как это ни удивительно, рискованное дело обошлось без плохих последствий для автора и артистов. Этим они обязаны были процессу короля, перед которым все остальное отошло на задний план. „Я должен сказать,— воскликнул Дантон в Национальном Собрании,— что нам следовало бы заниматься более важными делами, нежели комедией. Дело идет о трагедии, которую мы должны дать народам, дело идет о том, чтобы пала голова тирана, а не о том, чтобы наказать жалких комедиантов". В противоположность этому, постановка в августе 1793 года пятиактной комедии „Памела" — Франсуа де Нёфшато имела для артистов серьезные последствия, хотя в этой пьесе и не было особенно резких нападок на власть. Автор изобразил здесь любовь английского лорда к своей горничной, в конечном счете оказавшейся также дворянкой; в конце, они оба образуют счастливую пару. В сущности, эта комедия не имела никакого отношения к политике, и все же она дала повод к бурным скандалам, к закрытию Национального театра и аресту его

артистов. Какой-то якобинец придрался к консервативным речам и сословной надменности отца в пьесе и оскорбил исполнителя роли. Публика прогнала обидчика с его места. Тогда он побежал прямехонько в якобинский клуб и указал на театр Нации, как на гнездо контр-революционеров. Так как поступили и другие жалобы и протесты, то Комитет Общественного Спасения 2-го сентября 1793 года отдал приказ об аресте артистов и автора переработки „Памелы", что и было приведено в исполнение на следующее утро. Трое артистов спаслись бегством, а тридцать были доставлены в тюрьму. Мадам Ролан [1]) описывает в своих мемуарах, как однажды ночью она услышала смех и пение в коридорах тюрьмы: это веселье принесли с собою арестованные артисты. Один из них воскликнул: „Сегодня вечером мы хорошо сыграли! Угроза упрятать нас в тюрьму придала нашей игре порыв и одушевление. Возможно, что нас укоротят на голову, но все равно. Представление было великолепное!" В течение следующих месяцев артистки Жоли, Рокур и Конта своим шумным весельем и жизнерадостностью нередко мешали мадам Ролан, писавшей в соседней камере свои мемуары. Мужчины упражнялись, вместо искусства, в ручном труде: Флёри оклеивал обоями камеры, Сэн-При—на сцене Агамемнон—вязал веники, а толстый Дюгазон стирал скатерти и платки. Однажды беззаботное и ровное настроение маленькой артистической колонии сменилось глубокой тревогой. Комитет Общественного Спасения уведомил Революционный трибунал, что перешлет ему обвинительный материал об артистах и артистках театра Нации. Теперь уж на карту были поставлены их головы. Без сомнения, обвиняемые артисты и погибли бы все на гильотине, если бы, сами того не зная, не нашли защитника и покровителя в лице Лабюсьера, архивариуса Комитета Общественного Спасения. Этот благожелательный чиновник и восторженный театрал, систематически припрятывал все бумаги, относившиеся к вопросу о виновности артистов, и умиротворял жестокого Фукье-Тенвилля, когда тот с возроставшим нетерпением требовал эти бумаги. Благодаря своей смелости и ловкости, он затянул дело до 9-го Термидора, который смел господство террора и раскрыл ворота всех политических тюрем.

Преследование театра Нации было полезным уроком для остальных театров, которые теперь прилагали все усилия, чтобы избегнуть подобной судьбы. Самый значительный из них, театр Республики, руководимый Тальма и насмешливо прозванный Лемэтром „Придворной сценой их Величеств от Коммуны и Комитета общественной безопасности" ставил в это время пьесы: „Умеренный", „Эмигрант или Отец якобинец" и „Друг народа, или Разоблаченные интриганы"—

---

[1]) Политическая деятельница, известная своим влиянием на жирондистов. Погибла на эшафоте (1754—1793 гг.).

все с политической тенденцией, прославлявшие в самой неуклюжей форме господствовавшие в то время идеи. Худшей из состряпанных таким образом пьес была картина будущего „Суд над королями“ — Сильвена Марешаля представленная 18-го октября, через два дня после казни Марии-Антуанетты. Изгнанных народами „тиранов“ привозят закованными на уединенный остров, где все они ужасно погибают от извержения огнедышащей горы. Как ни старался Тальма угодить сильным политического мира, пришлось и ему несколько раз являться перед Революционным трибуналом, и только его гений спас его от гильотины. Постановка трагедии „Эпихарита и Нерон“ — Легувэ в феврале 1798 года навлекла на него серьезную опасность. Тальма сам играл Нерона и в заключительном акте производил потрясающее впечатление. По дошедшим сведениям, Дантон и Робеспьер присутствовали на премьере. Когда в пятом акте Пиро и другие заговорщики наступали на Нерона с криком „Смерть тирану!“, Дантон и его приверженцы поднялись со сжатыми кулаками, повернулись к ложе Робеспьера и повторили возглас, только что раздавшийся со сцены. Друзья Тальма и Легувэ перепугались и советовали им спастись бегством, но гроза прошла мимо — Робеспьер был так поглощен своей ненавистью к Дантону, что забыл отомстить Тальма и Легувэ.

В память „смерти тирана“, казни Людовика XVI, в Национальной опере 21-го января 1794 года состоялось даровое представление, о чем возвещала следующая афиша.

Именем народа и для народа,

БЕСПЛАТНО

в знак радости по поводу смерти тирана

НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА

ставит сегодня 6 Плювиоза года II Республики

Мильтиад в Марафоне.

Осада Тионвилля.

Дары Свободе.

„Свобода“ была боевым словом французской революции. Свобода во всех областях, а также в сфере искусства. Одним из первых законодательных мероприятий Национального Собрания было провозглашение свободы театров. Но в последующий период развития революции границы свободы постепенно суживались, а во время террора не было уже вообще никакой свободы. 2-го августа 1793 года Конвент принял следующий законопроект: „Всякий театр, ставящий пьесы, в коих имеется стремление отравлять общественное мнение и снова пробуждать постыдную веру в королевскую власть, закрывается, а директора подлежат аресту и наказанию по всей строгости закона“. В то же время цензура якобинцев работала над улучшением репертуара, и ее ножницы врезывались в живую плоть искусства глубже и бесцеремоннее, нежели когда-либо позволяла себе это цензура королевского режима. Не уцелели перед ней даже классические вещи. Комитет Общественного Спасения вычеркнул из репертуара „Брута“ и „Магомета“ из-за следующего стиха:

По подозренью лишь людей в тюрьме держать!
Нет, не пристало нам тиранам подражать.

А также:

О, боги, свергните с земли, где мы живем,
Тех, что людскую кровь льют с радостным лицом, —

потому что Робеспьер и Сен-Жюст усмотрели здесь камешек в свой огород. Пьесы, допущенные из старого репертуара, могли увидеть свет рампы только после того, как в них были вычеркнуты все слова, которые могли бы в прямом или переносном смысле пробудить веру в королевскую власть. В „Тартюфе“ переделали стих:

Над нами государь, который враг обмана,—

таким образом:

Они уже прошли — дни гнета и обмана.

Обращение „мосье“ и „мадам“ всюду было заменено „гражданином“ и „гражданкой“, титулы „барон“ и „маркиз“ именами „Клео“ и „Дамис“. Вместо слов „король постановил“ актер обязан был говорить: „закон постановил“ и т. д. После падения Робеспьера, при Директории, в театре перестали господствовать революционные тенденции и пьесы. Вернулись к Корнелю, Расину, Мольеру и ко всему старому репертуару. Теперь и Шенье мог, наконец, поставить на сцене свою до сих пор считавшуюся подозрительной трагедию „Тимолеон“. Он добавил к ней лирический пролог, для которого Мегюль сочинил музыку.

В ней встречается следующая строфа:

О, дни кровавые, покрытые стыдом!
Вот Катилина уж доносит:
Вергонт и Лентул издают приказ вдвоем
Поставить Туллия перед судом.
Цефег — судья и смерть он произносит.

Публика видела под римскими именами Сэн-Жюста, Дюма, Кофэнгаля и Фукье-Тенвиля. Шумным одобрением пользовалась направленная против якобинцев комедия „Концерт на улице Фэйдо" — Мартенвиля и Шосье́, где говорится:

Тиран, убийца, собственник чужого, —
Есть слово, что охватит всех, —
И „якобинец" — это слово.

Падение Робеспьера было неоднократно использовано в пьесах с сильным драматическим эффектом, напр., в „Бедной женщине" — Марсолье и Делэйрака на сцене „Национальной Комической Оперы". Бедная вдова Арман во время террора дает у себя в доме убежище сестрам Жюли и Жермене; здесь Жюли встречает своего мужа, считавшегося погибшим на эшафоте. Вдова восхваляет свою бедность, охранившую ее самое от грубых преследований и позволившую ей предоставить беглецам верный приют. Преданный ей водовоз высмеивает прежнее положение вещей, когда любой сапожник мог играть роль важного чиновника, и делает вывод: „Пусть сапожник тачает сапоги, я же понесу свое ведро с водою." Вдохновленный этим действием, Керубини написал впоследствии одну из своих наиболее популярных опер „Водовоз".

Выпущенные из тюрьмы после казни Робеспьера артисты Национального театра возобновили свою деятельность 26 сентября 1794 года пьесой „Благодеяние закона или Двойной развод". Это первое представление в „Театре Франсэ", — он же „Театр Нации", — вскоре после того переименованном в „Театр Равенства", произвело на зрителей глубокое впечатление. Исполнители, так недавно заглянувшие смерти в глаза, едва владели при выходе своим голосом. Артистка Конта̀ упала в обморок, Флёри всхлипывала от волнения. Публика, радовавшаяся, как и сами артисты, не могла успокоиться и без устали аплодировала и всячески приветствовала их. 16-го октября в этом „Театре Равенства" чествовали сантиментальной, специально написанной, пьесой, благородный поступок тюремного надзирателя Канжа, в эпоху террора поддерживавшего из собственных скудных средств с редкой сердечностью одного из порученных его надзору арестованных. Из бывших в его распоряжении ста франков он пятьдесят послал заключенному, как будто от его жены, а другие пятьдесят, как посланные ей мужем. Канж был со своей семьей в театре на представлении пьесы, и публика, растроганная до слез, приветствовала и поздравляла его. Он должен был появиться на сцене под бурные выкрики: „Да здравствует добродетель!" Благородство духа нашло себе отражение также в „портрете добродетельного судьи, убитого во время тирании" — в нем узнали благородного Малезерба [1],

[1]) Судья и министр при Людовике XVI. Погиб на эшафоте (1721—1794 гг.).

который с таким мужеством и достоинством защищал Людовика XVI перед Конвентом. Постепенно старый образцовый французский театр восстановил свое равновесие, брешь, пробитая в среде его артистов, заполнилась, Тальма и другие революционеры соединились опять с роялистами и переняли наследие „Дома Мольера". 31-го мая 1799 года торжественная реставрация „Комеди Франсэз" была отпразднована постановкой — „Сида" Корнеля и „Школы мужей" Мольера. Вскоре после того эпоха Великой революции, возвещенная театром, энергично способствовавшим ей и остававшимся с ней в тесном взаимодействии, приблизилась к своему концу.

Бонапарту, возвратившемуся победителем из Египта, после падения Директории 18-го Брюмера (9 ноября 1799 года), „оставалось только позолотить свою шпагу, чтобы превратить ее в скипетр". Правда, еще несколько бурь пронеслось на общественном небосклоне, но они скоро улеглись, и всюду воцарилось спокойствие, в особенности театры перестали быть очагом революционных вспышек. Они надолго окончили свою политическую роль и стремились теперь пробудить и оживить заглохший было интерес к изящным искусствам и литературе. Благодаря сильному преобладанию неуклюжих и грубых тенденциозных пьес, драматический вкус очень понизился, и постепенное очищение его стало важной задачей следующей эпохи. Вредным влияниям революции на драматическое искусство надо, впрочем, противопоставить и значительную пользу, которую извлек из нее французский театр, что особенно подчеркивает Дингельштедт. Втиснутое между тремя единствами, действие трагедии замыкалось раньше в пределах королевских замков и чертогов героев. Революция это изменила: французские сюжеты оплодотворили французскую сцену, действие поднялось из дворца на форум, народ активно вступает в действие, как в „Кориолане" и „Юлии Цезаре" Шекспира, которые без массовых сцен тоже были бы голыми и холодными. Да и искусство артистов за время революции развилось и помолодело: Тальма и артистка Марс, два имени, имеющих большее значение, чем сотни других, вышли из бурной школы того времени, которая во всем—в декламации, мимике, реторической пластике, костюме и обстановке—освободилась от гнета условностей и стремилась к природе, исторической верности и правде.

Немецкие театры во время Великой французской революции и после нее.

В Германии, где юношеская драма Шиллера с такой отвагой и гениальной силой выразила общее возмущение против произвола и деспотизма, известия об ужасах, творимых в Париже вожаками террора, повлияли скоро отрезвляющим образом на первоначально широко распространившееся восторженное отношение к революции. Очень немногие из французских революционных пьес проникли на немецкую сцену. „Безумный день“ Бомарше с его зажигательной сатирой был быстро вытеснен очаровательной оперой Моцарта „Свадьба Фигаро“, где глухой революционный рокот, всегда слышный у Бомарше и в последнем акте подымающийся до открытого мятежа, заглушен целым потоком вьющихся и разнеживающих музыкальных цветов. Лишь немногие из слушателей оперы сознавали вообще, что изображенные происшествия знаменуют собою те яркие зарницы, что проблистали перед страшной грозой французской революции. Из революционных драм Шенье, так любимых и имевших такой шумный успех во Франции, только „Карл IX“ в анонимной переработке под именем „Карла IX или Кровавой свадьбы“ (Страсбург, 1790) нашел доступ на некоторые немецкие сцены. Драматической обработкой Жана Калла саксонский автор Феликс Кристиан Вейсе опередил французского драматурга. Вообще же германский театр уделил мало внимания французской тенденциозной драме; иногда на немецких сценах возникали даже противоположные течения. Так, напр., в Лейпциге во время ярмарки 1791 года были поставлены две враждебные революции пьесы: „Женский якобинский клуб“ — фарс Коцебу, и „Кокарды“ пьеса Иффланда, обе изображавшие в смешном виде деятельность парижских революционеров. Часть публики резко запротестовала и заставила директора извиниться и дать обещание не ставить в будущем подобных пьес, направленных против освободительного движения; Иффланд же

получил от императора Леопольда поручение сочинить „пьесу против государственных переворотов". Правда, он выполнил поручение не в предложенном ему грубом тоне, но все же его „Кокарды" вызвали неудовольствие, тем более, что печатное издание своей пьесы он посвятил шведскому королю Густаву III. В результате, на Иффланда стали смотреть, как на агента и прислужника аристократии. В своих воспоминаниях, озаглавленных „Моя театральная карьера" и появившихся в 1798 году, он в свое оправдание говорит: „Как прежде написанные мною пьесы, так и последующие могут, мне кажется, освободить меня от подозрения в излишней робости, будто бы препятствующей мне сказать правду о великом деле человечества. По мере сил моих я старался распространять эту правду, и никогда при этом не служил какому-либо классу,—ни первому, ни третьему. Но я никогда не хотел работать над разрушением государственного строя". Об участии театральной публики в борьбе политических мнений Иффланд в своих мемуарах отмечает: „В зрительном зале задавали теперь тон партии, и то искусственным холодом, то таким же неискренним одобрением старались проявить свои убеждения". В Мангеймском театре эмигранты подняли настоящую бурю, когда после неудавшейся попытки к бегству Людовика XVI была поставлена опера Гретри—„Ричард Львиное Сердце". После представления эмигранты неистово вызывали артистов и требовали политической речи. Иффланд почувствовал, что нужно что-нибудь сказать, выступил после тягостной паузы вперед и произнес по-французски: „Да найдет король своего Блонделя, который спас бы ему жизнь!" Эта фраза впутала его опять в партийную борьбу того времени и доставила ему массу упреков, ссор и неприятностей. Впрочем, немецкая театральная администрация больше всего заботилась о том, чтобы путем подбора безобидного репертуара ограждать театр от столкновения разгоряченных умов. На сцене господствовали „Дон - Жуан", „Фигаро" и „Волшебная флейта" Моцарта, „Мария Стюарт", „Орлеанская Дева" и „Валленштейн" Шиллера, трогательные семейные пьесы Иффланда и пестрый увеселительный товар Коцебу. И только под гнетом Наполеона, когда бури революции давно успели отшуметь, в немецких центрах искусства распространились и приобрели важное значение политические манифестации. Однако, эти манифестации были направлены исключительно против иноземного притеснителя. Корсиканский покоритель мира был „тираном", против которого поднимался немецкий народ, демонстрируя свое отношение к нему и в посвященных искусству храмах. Во главе драматургов, смело возвысивших свой голос против тирании, снова стоял ясновидец и борец за свободу—Шиллер. Подобно тому, как в „Разбойниках" он пророчески возвестил приближение революции, так и в „Вильгельме Телле" он указал своему народу путь для свержения ненавистного

ига. В то время, как вокруг ничто еще не предуказывало грядущего, он предсказал в „Телле" восстание своего народа против Наполеона и создал этим могучее оружие для борьбы. Когда, десять лет спустя, пророчество его сбылось, и вспыхнула великая освободительная война, до которой ему не было суждено дожить, когда мирный немецкий народ единодушно сплотился под родным знаменем и мощным усилием опрокинул иноземного угнетателя, тогда на устах у всех была песнь Шиллера и его дух побеждал в сражениях. Великому драматургу обязан своим ростом национальный дух Германии, который помог ей свергнуть чуждого завоевателя. Поэма „Телль", возникшая в эпоху, когда немецкий народ подвергался опасности потерять самого себя, переносила зрителя, внешне, в чужую страну и в другие условия; но она пробудила в немецком народе сознание собственной силы и ценности свободы, а своим пламенным пафосом в честь свободы и патриотическим порывом она необычайно способствовала всеобщему героическому объединению. Вильгельм Телль был не только великим художественным, но и великим, неизмеримым по своему значению, национальным подвигом, продолжавшим оказывать свое влияние на народную душу и в позднейшие дни угнетения. Геслер и Телль стали живыми символами притеснения и свободы. К осознанию нацией своего единства взывало каждое представление пьесы, всей страстью выраженного в ней патриотизма и на век священным кличем в честь свободы:

Нет, должен быть насилию предел.
Коль угнетенный права не находит,
Коль для него несносно стало бремя,
Тогда он смело к небу обратится:
Там все свои права отыщет он,
Там все они, как вечные светила,
Ненарушимы, тверды, неизменны.
Тогда опять то время возвратится,
Где человек стоял пред человеком;
Когда ничто помочь ему не может,
Тогда ему остался острый меч!
Свое добро должны мы защищать.
Мы восстаем за милую отчизну,
Мы восстаем за жен и за детей! [1])

Еще одна значительная освободительная драма родилась в период насильственного господства Наполеона: „Битва Арминия" Генриха фон Клейста. Она возникла в то время, когда гнет Наполеона давил своим позором немецкие страны, и все помыслы и чувства Клейса были поглощены мечтой увидеть свой родной народ свободным. Эту пьесу породила ненависть покоренного немца к покорителю Наполеону. В 1809 году Клейст послал свое произведение Генриху Колину в Вену с намерением и надеждой

[1]) Перевод Ф. Миллера.

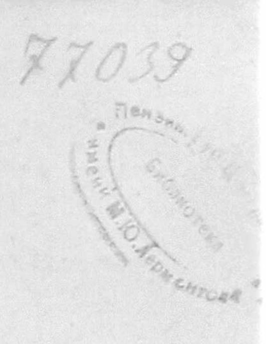
оказать этой пьесой решающее влияние на народ и государя. Но время для этого поэтического манифеста еще не созрело. Пьесу тогда не поставили, и только спустя несколько десятилетий со сцены раздался крик ярости немецкого поэта:

Ты знал о праве, ты, злодей проклятый,
Когда, никем не оскорбленный,
Нас притеснять явился?
Возьмите же скорей тяжелый кол,
И пса убейте!

Вместо страстной освободительной трагедии Клейста, которая была напечатана уже после смерти поэта и стала известна немецкому народу лишь после освободительных войн, появилась незначительная пьеса „Арминий и Марбод“ — профессора Алоиза Шрейбера в Гамбурге. Поставленная на разных сценах во время освободительных войн 1814—15 годов, она, как торжественная и посвященная родине пьеса, вызвала большой патриотический энтузиазм зрителей. Еще целый ряд подобных, благих по замыслу, но в драматическом отношении неудачных освободительных пьес был восторженно встречен публикой, которая не пропускала случая для бурного проявления своего патриотизма. Увы, великая война народов не принесла с собой свободы. Деспотизм Меттерниха [1]), словно тяжкая гора, лег над миром и превратил Германию в разъединенную и несвободную страну.

---

[1]) Знаменитый австрийский государственный деятель и дипломат, вдохновитель Священного Союза трех империй, убежденный реакционер.



Революционное движение 1830-х и 1840-х годов в зеркале сцены.

Во Франции во времена Первой Империи театр был под строжайшей цензурой, и попытки контрабандным путем провести на сцену пьесы с республиканской или роялистской окраской удавались очень редко, но в эпоху реставрации (при Людовике VIII, с 1815 до 1830 г.г.) случалось, что ставились пьесы, содержавшие революционные или империалистские намеки; особенный успех имел разносторонний Александр Дюваль [1]) со своими пьесами: „Струэнзее", „Эдуард в Шотландии", „Мания величия", „Семейный заговор" и другими — сильными и с явным политическим оттенком. Все эти пьесы при Наполеоне I были под запретом; в Германии Дюваль сделался известным, главным образом, благодаря написанному им либретто для оперы французского композитора Мегюля — „Иосиф и его братья". В то время поговаривали, что и король пишет пьесы и, между прочим, причастен к драме „Последние дни лиги". Иногда в парижских театрах самые невинные слова давали повод к бурным демонстрациям зрителей, которым всюду мерещились политические намеки. Сейчас же после парижской Июльской революции, которая во Франции снова ввела в моду „Карла IX", „Робера, атамана разбойников" и другие революционные драмы, в Брюсселе подала сигнал к восстанию всколыхнувшая страсти опера Обера — „Немая из Портичи". Порожденная беспокойным духом полного тревожных предчувствий времени, эта опера по сюжету и музыке представляла собою художественное выражение общего настроения; она возросла на вулканической почве пропитанной революцией эпохи, как плод гениальной творческой силы, и занимает выдающееся место среди послуживших

[1]) Французский талантливый драматург (1762—1842 гг.).

делу революции театральных пьес. Как возбуждающе действовал в те дни призыв Мазаниелло к мести: „Нас тяжко давит тирании гнет. Долой ярмо! Порвите цепи! Тиранов смерть свободу нам несет!“ В критической статье об опере Обера Генрих Шевалье настойчиво подчеркивает огромную разницу между профанированием искусства назойливой и неуклюжей литературной мазней текущего дня, грубая тенденциозность которой убивает всякий художественный момент, и освящением искусства при служении его великим освободительным идеям, когда болезненные и страстные порывы какой-нибудь эпохи просветляются через него до широкого общечеловеческого значения. В наше время сопроводительные явления революционных движений (кинжал, бомбу, массовые убийства) с ужимками заднего крыльца выносят на сцену, а искусство остается не при чем. Насколько больше вкуса проявляет Обер в своей „Красной опере“, — этом гениальном компромиссе между политической тенденциозностью и чисто художественными соображениями, проникая в те миры, страдания и муки которых Людвиг ван Бетховен воплотил в своей героической симфонии и своем „Фиделио“. Крик неудержимой тоски по свободе, звучащий все время в „Немой“, полон такой задушевной искренности, что он не мог остаться неуслышанным, и таким образом эта опера сделала революцию не только в Брюсселе, где она бросила в бочку с порохом воспламеняющую искру, но и в других местах она сыграла роль сигнала для восстания народных масс. Под звуки то гневной, то героически отважной, чрезвычайно народной увертюры дрались на баррикадах и вспоминали при этом бешеную ярость, одушевлявшую когда-то неаполитанских рыбаков в их борьбе за свободу. Да и в художественном отношении эта, созданная в 1828 году, опера имеет огромное значение—она образует тот широкий и пышный портал, через который „большая опера“ вступает в историю: она сделалась прототипом для опер Мейербера („Гугеноты“ и „Пророк“), для Россини („Телль“) и даже для Рихарда Вагнера („Риэнци“). Как высоко ставил Вагнер творения Обера, доказывают его „Воспоминания об Обере“, написанные им, когда он уже заканчивал „Кольцо Нибелунгов“. Там он говорит: „До сих пор еще не бывало оперного сюжета подобной жизненности: первая настоящая драма в пяти действиях, со всеми атрибутами трагедии... Каждый из пяти актов являл поразительную картину необычайной живости, где арии и дуэты в обычном оперном смысле едва воспринимались и где, за исключением арии примадонны в первом акте, каждый акт казался каким-то цельным, всем своим ансамблем приковывая и увлекая слушателя. „Новизной в музыке „Портичи“ была необычная сжатость формы: речитативы сверкали, как молнии, переход от них к хоровым ансамблям проносился бурею, и посреди хаоса гнева — внезапно энергичный призыв к рассудительности или новые клики, потом опять бешеное ликование, смертельная схватка,

и вдруг трогательный голос испуга и мольбы или молитвенный шопот целого народа. Подобно тому, как в сюжете самое ужасное чередуется с нежным, Обер в музыке зарисовал каждый контраст и каждое сочетание контурами такой изумительной отчетливости и с такой колоритностью, какие слушателям едва ли приходилось когда-нибудь воспринимать. Это была „большая опера", настоящая пятиактная трагедия, переложенная целиком на музыку, но уже без малейшей чопорности, без дутого пафоса, без жреческой важности и всяческого классического хлама, жгучая и захватывающе интересная. „Немая" вскоре совершила триумфальное шествие по всем оперным сценам; в Германии, где переводчик и автор переделок Карл-Август фон Лихтештейн по возможности ослабил текст Скриба, опера также встретила восторженный прием. В Берлине, где по странной случайности ее в первый раз поставили, как торжественное представление в честь серебряной свадьбы брата короля, принца Вильгельма Прусского, блистал в роли Мазаниелло обладатель могучего голоса и пламенный Карл-Адам Бадер. Об изумительном голосе и высоком вокальном и сценическом искусстве Бадера с восторженной похвалой пишет Каролина Бауер в своих мемуарах: „Голос его в фортиссимо звучал, как медный колокол, но очаровывал своей нежностью при сладком любовном шопоте. Певец владел совсем особенным искусством усиливать свой голос от тихого журчания до бушующих громовых раскатов и внезапно замирать опять в звуках нежных и мягких. Против этого очарования не могли устоять ничей слух и ничье сердце. Бадер больше всего и прославился исполнением роли Мазаниелло, поражая всех пением и игрою". Из других выдающихся немецких исполнителей Мазаниелло надо назвать еще Иосифа Эрля (Вена), Лёле (Мюнхен), Антона Бабнигга (Дрезден), Гамбуха (Штуттгарт), Шмукерта (Мангейм) и Мелига (Кенигсберг); среди же многочисленных талантливых исполнительниц Фенеллы в особенности выделялись: Шарлотта фон Гагн, Амалия Штубенраух, Фанни и Тереза Эльслер и Люсиль Гран. Непосредственно за „Немой" Обера последовала другая значительная опера „Вильгельм Телль" Россини. Она, так же, начав с Парижа, где ее впервые поставили 3-го августа 1829 года в Новой Опере с Левассером в роли Телля, Нурри—Арнольдом, мадам Санти-Даморо — Матильдой, быстро и с огромным успехом обошла все оперные сцены. В Германии она—как опасная в государственном смысле новинка—подверглась, конечно, отвратительной, исказившей ее переделке. В Берлине этому Россиниевскому „Теллю" пришлось даже превратиться в „Андреаса Гофера". Тогдашняя берлинская цензура, годами не допускавшая „Телля" Шиллера в репертуар Придворного театра, противилась также появлению Россиниевского „Телля"; поэтому под музыкальный текст его подсунули другое либретто с похожим действием: „Андреас Гофер" — пере-

делка с английского барона Лихтенштейна. Здесь вместо Телля фигурирует Гофер, Геслер заменен французским маршалом, Вальтер Фюрст из Мельхталя — Гаспингером фон Мельхталем. До 1842 года берлинцы вынуждены были довольствоваться этим суррогатом либретто к музыке Россини, когда подлинный „Телль" был допущен к исполнению в Придворной Опере. Жители Вены познакомились с первоначальным либретто оперы Россини лишь в бурном 1848 году, до тех же пор ее ставили в совершенно искаженной редакции без важнейших хоров и финалов. И в Мюнхене опера пострадала вначале от цензуры. В России „Телля" в течение десятков лет ставили под названием „Карла Смелого". Телль на афише носил странный псевдоним Рудольфа Доппельгуггеля, но, как это ни удивительно, только на афише: в самой опере неподходящего к нотам человека ставили в сторонку, и певцы спокойно пели о каком-то Телле, о котором в афише и не упоминалось. К „Немой" и „Теллю" примыкает следующая революционная опера — „Гугеноты" Мейербера; либретто к ней составил Скриб, исходя из влиятельной в свое время политической драмы Шенье — „Карл IX". „Вчера вечером было изумительное зрелище. Самая элегантная публика Парижа, по праздничному наряженная, собралась в большом зале Оперы, дрожа от ожидания, почтительно серьезная, почти благоговейная; сердца всех были потрясены", рассказывает Генрих Гейне в своих парижских заметках от 1-го марта 1836 года по поводу премьеры „Гугенотов"; их повторяли много раз при постоянном восторженном одобрении. Опера быстро стала одной из любимых на многих сценах цивилизованного мира; однако, в некоторых городах первое представление „Гугенотов" сопровождалось крупными скандалами.

Тут уместно вспомнить о „Риэнци" Вагнера, возникшем под влиянием успехов Обера, Россини и Мейербера с их грандиозными политическими операми. На первую большую оперу Вагнера особенно сильное влияние имела „Немая" Обера. Это видно из простого сравнения между собою обоих народных вождей, — Мазаниелло и Риэнци. И еще больше, чем родственность обоих героев, эти два творения связывает тождество многих положений и почти всех народных персонажей. В этой опере, где молодой композитор впервые проявил с успехом свои способности драматурга, весьма отчетливо проступают его тогдашние республиканские влечения. „Риэнци", законченного 19 ноября 1840 года, Вагнер первоначально предназначал для Парижской Оперы и только, когда его там отклонили, он предложил его венскому Придворному театру. Прежде, чем опера была принята, Вагнер вынужден был согласиться на разные изменения в тексте, так как цензура протестовала против многих антиклерикальных мест. Дрезденская премьера этой оперы 20 октября 1842 года с маэстро Тихачеком

в главной роли и гениальной Вильгельминой Шрёдер-Девриен, исполнявшей Адриано, сопровождалась, как известно, исключительным успехом. В блаженном упоении Вагнер на следующий день писал о своем триумфе своей сестре Цецилии: „Ну, милые дети! Спешу, несмотря на утомление, сообщить вам хотя бы в двух строках о том, что вчера произошло. Мне было бы приятнее, еслиб вы узнали об этом от кого-нибудь другого, потому что я должен вам сказать, что, как меня все уверяют, никогда еще в Дрездене не принимали в первый раз оперу с таким энтузиазмом, как моего „Риэнци". Во всем городе было возбуждение — прямо революция; меня четыре раза бешено вызывали. Уверяют, что нельзя даже сравнить успех Мейербера при постановке здесь его „Гугенотов" с тем, который достался моему „Риэнци". Постановка была увлекательно хороша. Тихачек и Девриен — бесподобны. Все, все с таким совершенством, какого здесь еще никогда и не видывали. Триумф, триумф, мои добрые, преданные души! День настал, и он осенит своим светом всех вас! Ваш Рихард".

Надежды Вагнера на быстрое триумфальное шествие его оперы после большого успеха в Дрездене не оправдались. „Риэнци" медленно пробивал себе дорогу. Из Дрездена эта во многих отношениях революционная опера сперва перешла в Гамбург (1844 г.), потом в Кенигсберг (1845 г.) и затем уже (1847 г.) в Берлин.

Как в области оперы, так и в области драмы свободолюбивый дух времени находил себе яркое выражение в пьесах с революционным сюжетом или освободительными тенденциями. И в этот период театр оказался верным зеркалом эпохи и провозвестником близких бурь. В 1842 г. Альберт Дульк и Отто Зееман выпустили в свет политическую комедию „Сословия", где протестовали против того состояния бесправия, в котором правительства держали тогда германский народ. В 1843 году последовали „Лунные люди" — Генриха Гофмана, высмеивавшие наивное добродушие и легковерие немецкого народа и увещевавшие его исправиться. Совсем незадолго до Вагнера, Юлиус Мозен в своей пятиактной трагедии „Кола Риэнци, последний народный трибун римлян", прославил знаменитого демагога в драматической форме. Вагнер рассказывает в своих воспоминаниях, как Мозен с горечью признавался ему, что не может добиться принятия своей трагедии на дрезденской сцене, — вероятно, из-за слишком сильной политической тенденции, которая, конечно, при одинаковом сюжете более проступает в декламационной пьесе, нежели в опере, где на слова вообще не обращают внимания.

Фракийский освободитель рабов и мятежник Спартак, еще до французской революции выведенный на подмостках, снова появился в сценическом изображении. 17 апреля 1845 года новая трагедия на тему о Спартаке, сочиненная пражским писателем и врачом

Вебером, праздновала премьеру на сцене венского Бургтеатра. Участвовали выдающиеся силы; гениальный героический актер Людвиг Лёве дал захватывающий образ одушевленного свободой мятежника, превосходный артист Аншютц изображал в лице Красса испорченный развратный Рим, а Кристина Энггауз, впоследствии супруга Геббеля, играла главную женскую роль Грайи. Посредственная в литературном отношении пьеса встретила теплый прием у публики, критика тоже отнеслась к ней в общем благосклонно. Особенный вес имеет высказанное после премьеры „Вагабитянки“ того же Вебера мнение Фридриха Геббеля, отметившего, что грандиозный исторический материал „Спартака“, несмотря на недостатки обработки, „все же придал пьесе известную крепость и сочность“. В Праге „Спартак“ Вебера также встретил хороший прием. Почти одновременно с Вебером над драматической обработкой Спартака работал и известный главным образом своей политической деятельностью Арнольд Руге, желавший создать на этой канве большую оперу с балетом. Руге вдохновился этой темой во время своего пребывания в Париже, где в Тюилерийском саду увидел мраморную статую освободителя рабов, шедевр французского скульптора Дени Луаятьей, законченный в 1831 году. Ради своих политических целей Руге очень вольно обращался с сюжетом. Его малоценное, неотделанное либретто изображает историю Спартака исключительно для прославления революции. У него Спартак — переодетый германский юноша и апостол свободы, который, между прочим, поет арию в честь свободы:

Веди же, Крит, веди, беглец мой милый,
Людей свободных к нам с Альпийских льдов,
А я для бунта соберу здесь силы,
Я разбужу и подыму рабов!

Здесь можно мимоходом упомянуть, что социалистический писатель Зигмунд Энглендер впоследствии побуждал Геббеля, интерес которого к сюжету Спартака явствует хотя бы из приведенных замечаний о трагедии Вебера, заняться социалистической драмой о Спартаке. Геббель взвесил это предложение, наметил было план, но затем решительно отклонил эту идею с оригинальной мотивировкой: „Индусский кастовый строй, римская война рабов при Спартаке, немецкое крестьянское восстание и т. п. могут служить темой для трагедии только с религиозной или коммунистической точки зрения, ибо верующий знает о спасении всего человеческого рода, за которое платит индивид, а коммунист верит во всеобщее уравнение. Я же не знаю первого и не верю во второе“. „Эгмонт“ Гёте, при своем появлении на немецких сценах мало замеченный и потом почти забытый, только в эту напряженную эпоху получил должное. В берлинском Придворном театре „сомнительную“ драму Гёте с 1819 года формально запретили, как слишком много трактовавшую о свободе и правах народа.

Только после восшествия на престол Фридриха Вильгельма IV был снят запрет с „Эгмонта“ и после того, вновь разученный с музыкой Бетховена, он был поставлен на сцене 20-го января 1841 года. Впрочем, это возобновление „революционной“ пьесы, казалось, оправдало опасения врагов свободы; так бурно оно протекало. Рудольф Женэ, — посетитель достопамятного спектакля, где Груа исполнял главную роль, а очаровательная Клара Штих роль Клерхен, — рассказывает, что партер сопровождал демонстративным одобрением все места в пьесе, которые только могли быть использованы для этого. „В то время у нас, у молодых людей, была такая жажда свободы, что мы в партере, при исполнении „Дон-Жуана“ Моцарта, сопровождали шестнадцать тактов „Viva la libertà“ в первом финале восторженными криками и обыкновенно требовали их повторения. Тут важнее всего было именно желание устроить демонстрацию“. Хотя в то время берлинцы использовали „Эгмонта“ для самых явных демонстраций против абсолютизма, король не наложил на пьесу запрещения. В течение нескольких недель драму Гёте повторили десять раз при полном театре. Зато трагедию „Мориц Саксонский“ Роберта Пруца, поставленную 19-го августа 1844 года на сцене берлинского Придворного театра, повторить не разрешили, вследствие того, что бурное одобрение и демонстрации вылились в тот вечер в особенно неистовую форму, а слова автора, благодарившего зрителей в ответ на вызовы, были слишком смелы. Пруц в своем обращении к публике заметил, что так щедро расточаемое одобрение должно быть отнесено не столько к самому произведению, сколько к отраженному в нем образу мыслей. И в Лейпциге, и в Гамбурге, и в Мангейме, в Штуттгарте, и Дармштадте и в других городах, где „Морис Саксонский“ вскоре появился на сцене, эта мало выдающаяся пьеса производила, благодаря своей тенденции, исключительно сильное впечатление; особенно бурными демонстрациями сопровождались слова, обращенные побежденным Карлом V к Морицу Саксонскому:

Когда узнал я, что тобой обманут,
Зажглась звезда прозренья для меня,
И я почувствовал, что не корона,
И не златая власть, о, нет, а лишь один
Свободный дух — вот мира властелин!
Его я чту, — моею кровью, правда,
Но научил меня ты и наставил,
И рад я заживо сойти в могилу.
Я знаю ведь — пребудет вечно тот
Бессмертный дух, царящий над вселенной,
Когда мы оба обратимся в прах, —
Дух, что меня лишает нынче трона.

В роли перелицованного из Морица Саксонского современного героя свободы пожинали лавры в особенности Герман Гендрихс, Безон, Иосиф Вагнер и Теодор Лёве. Эмилю Девриену, который

охотно сыграл бы эту благодарную роль в Дрездене, не удалось выхлопотать разрешения для драмы Пруца. 5-го апреля 1844 года он писал поэту: „С искренним сожалением я узнал, что вашему „Морицу“ не дозволено появиться на нашей сцене и что мне не суждена радость вдохнуть на несколько часов театральную жизнь в одного из ваших героев. Конечно, я сразу понял, какое крупное препятствие представляет сюжет пьесы для постановки ее в столице Саксонии, но я надеялся, что наш благожелательный и любящий искусство король одним словом устранит все сомнения; оказывается, дело решилось иначе — благодаря придирчивости дворцового управления“. На-ряду с Пруцом, который написал еще политические пьесы „Карл Бурбонский“ и „Эрих, крестьянский король“, заняли почетное положение на сцене в 1840-х годах Гуцков, Лаубе, Готшалль и другие руководители „Молодой Германии“. Генрих Лаубе удостоился восторженных оваций, как автор „Учеников академии Карла“, — пьесы, в которой выведен Шиллер, пламенно восстающий против тирании; не менее настойчиво вызывали берлинцы 17-го апреля 1848 г. Карла Гуцкова — творца „Уриэля Акосты“, предполагая, что он находился в театре. Пьеса Лаубе „Ученики академии Карла“ была в первый раз поставлена в Мюнхене 10 ноября 1848 г. в день торжества в честь Шиллера и произвела большое впечатление; потом она имела успех во Франкфурте, в Мангейме и в Дрездене. В венский Бургтеатр она получила доступ только в грозовом 1848 году (24 апреля), причем Лаубе сам руководил первым спектаклем. Шиллера играл Фихтнер, герцога — Ларош, Франциску — Юлия Реттих, Лауру — Луиза Нейман, генеральшу — Амалия Гейцингер, Коха — Арисбург, Блейштифта — Бекман. Благодаря исключительному успеху своей пьесы и инсценировки, Лаубе добился назначения директором знаменитого театра. В том же году в Бургтеатре мог, наконец, появиться „Эгмонт“ в подлинной редакции — до тех пор цензура нелепейшим образом искажала трагедию Гёте. Гвоздем репертуара Бургтеатра в 1840-х годах была пьеса Бауернфельда „Немецкий воин“, проникнутая национальным чувством. Стремление к величию Германии, которым воодушевил героя своей пьесы Бауернфельд, встретило сочувственный отклик в публике. „Немецкого воина“ ставили пятьдесят раз в Бургтеатре, да и на других немецких сценах пьеса имела несомненный успех. Очень благосклонно приняли также впоследствии комедию Бауернфельда „На возрасте“. Сатира на тогдашнее политическое положение чрезвычайно искусно облечена в этой пьесе в оболочку венской салонной пьесы.

В простом перечне пьес, представленных в берлинских королевских театрах с 1-го декабря 1847 года по 30 ноября 1848 года („Альманах для друзей драматического искусства“ А. Генриха, 13-й год издания), внимательный наблюдатель, учитывающий

современные события, увидит намеченный яркими знаками отрывок мировой истории. Как много говорит хотя бы программа спектаклей на март 1848 года, где от 18, 19, 20 марта (суббота, воскресенье, понедельник) мы читаем примечание: „Спектакля нет". 21-го в Опере: „В пользу раненых, вдов и сирот, павших в бою воинов, „Реквием" Моцарта, „Сотворение мира" Гайдна; в драматическом Придворном театре для той же цели: „Натан Мудрый". 22-го в день похорон убитых: „Спектакля нет", 23-го: „Вильгельм Телль". Карл Теодор фон-Кюстнер, тогдашний главный театральный директор, в книге „Тридцать четыре года моего руководства театром" рассказывает: „20-го марта толпа пьяных и фанатически настроенных людей с руганью и угрозами ворвалась в мою квартиру и требовала, чтобы прислуга пустила их ко мне. Это были низшие служащие нашего театра, которые хотели вынудить у меня повышение жалованья. В этот день я раньше обыкновенного пошел на службу, чтобы быть, в виду возможных осложнений, ближе к театру. Не поверив, что меня нет дома, они оттолкнули слуг, перерыли всю квартиру, открывали двери и шкапы, и, не найдя меня, удалились с новыми угрозами и проклятиями. Благодаря тому, что я случайно вышел раньше из дому, мне удалось избегнуть насилия со стороны этих людей. В тот же день я получил анонимное послание, где требовали, чтобы в течение четырех дней была понижена входная плата в театр, если я не хочу подвергнуть опасности мою жизнь и имущество. За этим последовало второе послание такого содержания: „Декрет народа. В день похорон павших воинов не должно быть никаких спектаклей, кроме спектаклей в пользу их вдов и сирот, для которых вы обязаны играть. В случае неисполнения, вам лучше держаться подальше от публики"...

В это неспокойное время театр был местом столкновения политических мнений и партий; на него смотрели, как на публичное собрание, где каждый мог высказывать свои убеждения; для этого всякое место в пьесе, имеющее малейшую связь с этими убеждениями, использовалось для выражения одобрения или порицания; храм искусства превращался в политический клуб. Представление „Вильгельма Телля" всегда сопровождалось демонстрациями как со стороны народной партии, так и со стороны приверженцев короля, но все-таки когда требовали повторения слов Штауффахера:

> Имеет господина и свободный.
> Глава необходим, судья верховный,
> Где б каждый право в споре черпать мог,—

левая партия не протестовала. В пьесе Раупаха — „Роялисты" одни аплодировали словам: „Я Божьей милостью король", а другая партия мстила тем, что встречала громовым одобрением фразу:

„Нет больше трона в Англии!“ На представлении „Антигоны“, поставленной 18-го октября, по желанию министерства вероисповеданий, в честь съезда филологов, едкие слова, брошенные ясновидцем Тейрезием королю Креону, были подхвачены демократической партией и дали повод для оглушительных аплодисментов. Таким образом даже трагедии, написанной за две тысячи лет, умудрялись придать характер тенденциозной пьесы, созданной для политических надобностей современных партий. „Это доказывает, — пишет Кюстнер, — как трудно было администрации предупреждать подобные демонстрации, даже проявляя сугубую осторожность при составлении репертуара и исключая, несмотря на частые требования, такие пьесы как „Немая из Портичи“ и „Фиеско“. Снятого с репертуара „Морица Саксонского“ пришлось все же, по настоятельному требованию публики, возобновить и дважды повторить. „Юлий Цезарь“ Шекспира появился снова после восемнадцатилетнего перерыва и был бурно встречен большей частью зрителей, демонстративно аплодировавших отдельным местам. Ежегодная торжественная речь в государственных театрах при праздновании дня рождения короля Фридриха-Вильгельма IV (15 октября), хотя и представляет собою официальное и чисто служебное чествование, но и она также носит на себе отпечаток исторических событий. В речах, произнесенных по указанному поводу в 1845 и 1846 годах, государя славили, как покровителя искусств и слегка только намекали на „затмение умов“ и „право собственного мнения“; октябрьская же речь 1847 г., сочиненная В. Ф. Зейделем и произнесенная в оперном театре Теодором Дерингом и в драматическом — Морицом Роттом, восхваляет „справедливого“ Фридриха-Вильгельма и после размышлений о возвышении Пруссии до степени великой державы, заканчивается так:

Хотя *во вне* свобода крепко стала
И острие меча спокойно спит,
Внутри труда останется не мало,
Пока все примет ясный, мирный вид.
Но край трудом державным от развала
Фридрих-Вильгельм Четвертый охранит.
Он *путеводной* нам *звездой* сияет,
В нем предков дух высокий обитает!

Им свершены *великие деянья*,
С недавних пор, как он вступил на трон.
Он *праву* дал *открытое признанье*,
Свободным словом гласность создал он.
И не вотще народа ожиданья,
Хотя бой с предрассудком не решен,
И ради полного страны рассцвета
Сзовет король сословья для совета.

Еще более настойчивая нота звучит в речи, составленной неизвестным автором и произнесенной Германом Гендрихсоном 14-го октября 1848 г. перед представлением новой тогда патриотической пьесы Клейста „Принц Фридрих Гомбургский“:

В суровый час — суровые слова.
Когда оружием гремит полмира,
К лицу искусству воинский наряд.
Так пусть вас муза поведет туда,
Где на багровом поле бог войны
Игральными костями мечет жребий.
Там, нашей мощи славный основатель,
Пройдет пред вами сам великий курфюрст
Простой и тихий, но в душе таящий
Грядущее величие страны.
И с ним, подобные послушным звездам,
Толпой веселой месяц окружившим,
Предстанут паладины войск его,
Как первые бутоны на венке
Военной прусской славы. Вас коснется
Далекий отзвук грохота победы —
Гром Фербелина, что потряс весь мир
И в первый раз
Прославил всюду Бранденбурга имя.
Вот пьеса, что как раз для наших дней.
Она запечатлела этот подвиг
В анналах *прусской* и *немецкой* славы!
В тяжелый год писал ее поэт.
Тогда всеразрушающим потоком
Прошла гроза, Германию губя,
На окровавленных холмах Иены
Отечества последний пал оплот,
И разлился безудержный, как море,
Завоевателя жестокий гнет
И на пути, казалось, смыл навеки
Немецких стран и честь и процветанье!
Свершилось! Но из бездны тех времен,
Как глаз во мраке жадно ищет звезды
В полночный час,
Так и поэт пред тем, как отойти
В нездешний мир, последний взор направил
С великою надеждою на этих
Героев нашей славной старины.
Он в этой пьесе громко заявил, —
И крик поэта потерялся в хоре
Похвал, что, пресмыкаясь, расточал
Кумиру власти покоренный мир —
Что в свете верная одна основа,
Единый столп неколебимой власти
Есть *Справедливость*!
И снова в бешеной игре событий
Качаются истории весы,
И снова стонет мир на ржавых петлях,
И лихорадкою больное время
Из лона своего рождает век.
Так пусть пройдет еще раз перед вами

Картина эта, полная значенья!
И если вид прославленных героев
Сильней заставит биться ваше сердце,
И если молча клятву вы дадите
Достойными отцов великих быть
И преданными родине сынами,
Как были те,
Тогда пусть снова прозвучит для вас
То предостережение поэта!
Оно — для вас, не только для князей.
Должны народы также
Быть *справедливыми*! И в опьяненьи
Вином шипучим этих ярких дней
Не забывать, что счастье — нежный плод
И зреет лишь на деревах закона!
И что властительнее всех богов
Над миром блит святая Немезида,
Хранительница *меры* и *порядка*,
И судит и князей и *их народы*!
Из лжи не может вырасти свобода:
В одной и той же материнской почве,
Где князь кладет для трона основанье,
Народы сеют семена свободы,
Названье ж этой почвы — *Справедливость*!
Но ты,
Но ты, в тяжелый час нам помогавший,
Из всех превратностей и испытаний
Ты к лучшим временам нас твердо вел.
Ты, *гений нашей родины*, склонись же
И на сей раз к усердным нашим просьбам,
И сделай снова нас *народом братьев,*
Свободе верным, преданным закону,
Великим и в любви, и в единеньи
И если снова суждена война,
Мы за тебя готовы постоять,
Немецкая и прусская отчизна!..

Поэтическое обращение заканчивается затем прославлением юбиляра, „свободного короля свободного народа". В сентябре 1848 года концертный зал Драматического театра был отдан для Прусского Национального Собрания; такое тесное соседство искусства и политики в тревожное время естественно не могло не вредить ходу театральной жизни. 11-го ноября здание Драматического театра было занято снова введенными в город войсками. 13-го ноября ни в Опере, ни в Драме не состоялись спектакли. Берлин был объявлен на осадном положении. Между тем поток событий оторвал и унес обособленный уголок искусства: французский театр в Берлине, во главе которого стоял Сент - Обэн, „антрепренер и директор", с труппой из восьми мужчин и шести дам. Репертуар этого театра составляли главным образом пьесы Скриба, Ожье, Дюма, Мюссе и других излюбленных в то время парижских драматургов. Извещение о прощальном спектакле 20-го октября

1848 года гласило: „С Высочайшего разрешения. Последнее представление французского театра в бенефис артистов: „Старые грехи“. — „Полька“. — „Каприз“.

В то время, как в Берлине была упразднена французская комедия, ежегодно требовавшая 18000 талеров для покрытия расходов, в Вене должна была прекратиться Итальянская Опера. Веселая карикатура изображала вынужденный отъезд итальянцев.

Демократическим достижением бурного года в области языка было изгнание почти со всех немецких афиш слов „Madame“ и „Mademoiselle“. Официально „дамы“ остались неприкосновенными, хотя различались, как „Frauen“ (госпожи) и „Fräulein“ (девицы). До 1848 года только артистки дворянского происхождения имели право именоваться „Fräulein“. По поводу слишком строгих и мелочных правил для артистов придворных театров, которые издавал способный, но во многих отношениях педантичный Кюстнер[1]), повелитель берлинских театров, он подвергался сильным упрекам и всевозможным насмешкам. Изданный И. Мендельсоном, в сотрудничестве с Сафиром, Гласбреннером, Нестройем, Тепфером и др. в 1848 году альманах „Театральный Чорт“ изобразил текстом и рисунками законодательную деятельность Кюстнера, или историю „Десяти заповедей для артистического мира“, с таким юмором, что возбудил веселость всего театрального мирка.

В удивительные отношения к Берлинской революции встал „Королевский Городской Театр“, до тех пор (с 1824 года) на-ряду с обоими королевскими театрами единственный частный театр в прусской столице. В то время им руководила Генриетта Церф, мать его основателя, Карла-Фридриха Церфа, причем театр пользовался еще негласной поддержкой со стороны двора. Участник его труппы рассказывает об этих отношениях театра, как они проявлялись в те тревожные дни в номере 41-м лейпцигской „Всеобщей Театральной Хроники“: „18-го марта, в 3 часа дня, явились кучки каких-то людей, которым главный режиссер Г. Л. Бартельс вынужден был выдать все оружие из склада театральной бутафории. 19-го марта театр подвергся большой опасности, вследствие распространившегося слуха, будто оттуда стреляли в народ: режиссер немедленно велел вывесить большой аншлаг о том, что на следующий день состоится представление „в пользу семей павших в борьбе граждан“. Это успокоило собравшиеся перед театром взволнованные толпы народа. В понедельник состоялся обещанный спектакль; перед фарсом „Сто тысяч талеров“, приводившим берлинцев в восхищение, был исполнен пролог д-ра Юлиуса Ласкера; на сцене стоял алтарь с надписью: „Мир, согласие, любовь к родине“, украшенный черно-красно-золотыми флагами; вся труппа, в нарядных костюмах, пропела мелодию: „Я пруссак“, на новые

[1]) Директор-распорядитель.

слова: „Я—немец. Вам мои цвета известны?“ Ликование было неописуемое. Д-р Ласкер вышел на вызовы и сказал: „Я вас должен поблагодарить за то, что вы создали для меня возможность громко и свободно произнести те слова, которые вы только что выслушали“. Оркестр подхватил и повторил мелодию; затем раздался возглас: „Встаньте!“—вся публика поднялась, чтобы подпевать, каждая строфа сопровождалась кликами ликования, взмахами флагов и т. д., пока, наконец, режиссер Бартельс не закончил импровизированный праздник возгласом: „Да здравствуют свободные немецкие граждане!“ 22 марта в похоронном шествии принимал участие весь мужской состав труппы, а также оркестр с инструментами и артисты Итальянской Оперы... Сегодня, в воскресенье, 26-го марта, идет снова в пользу оставшихся вдов и сирот тот-же пролог и „Сто тысяч талеров“ с новыми, соответствующими моменту куплетами“.

Автором названного народного фарса был Давид Калиш, один из основателей зародившегося в недрах 1848 года „Кладдерадача“ [1]). По поводу значения тогдашних берлинских фарсов и народных пьес ученый критик профессор Рётшер замечает следующее: „Ликование массы, подхватывавшей всякую крепкую шутку или намек на задачи и эпизоды борьбы тех дней или радовавшейся, когда в веселой, возбуждающей пьеске затрагивалась непосредственная современность, — служило для нас живым доказательством того, какие успехи в общественной жизни и в понимании проблем времени сделали и низшие классы“.

Королевский городской театр за свое дружественное отношение к революции поплатился утратой королевской субсидии; он протянул свое существование в старом здании до 30-го июня 1851 года. Первый театр в Берлине, оставшийся до наших дней, как завоевание революционного года,—это основанный Ф. В. Дейхманом и открытый 25 июня 1848 года городской театр Фридриха-Вильгельма, преобразованный в 1883 году в „Немецкий театр“.

Из придворных театров вне Берлина особенно сильно был вовлечен в революцию дрезденский. В Дрездене народные волнения отдавались в театре громко и бурно. Так, напр., 1-го апреля 1848 г. на представлении „Вильгельма Телля“ актера заставили повторить слова Штауффахера „Нет, и насилию должен быть предел“.., а спустя несколько дней, когда давали „Геца фон Берлихингена“ Гёте, произошла новая демонстрация по поводу слов Геца: „Когда государям приглянется что-нибудь ценное, они уж не оставят маленького человека в покое, пока не зажмут его в кулак“. Из людей искусства особенно живое участие в судьбах революционной партии принимал, как известно, Рихард Вагнер. Его друг и коллега, концертмейстер, Август Рёккель уговорил его

---

[1]) Юмористический журнал.

примкнуть к демократическому „Отечественному союзу“. От политической революции Вагнер ожидал также пользы для своих планов в области искусства, до тех пор встречавших мало содействия в монархической Саксонии. 14-го июня он опубликовал в „Дрезденер-Анцейгере“ прочитанный им в „Отечественном союзе“ доклад: „Совместимы ли республиканские стремления с королевской властью?“ Статья обратила на себя большое внимание, а в придворных кругах произвела неприятное впечатление, несмотря на то, что Вагнер выступал в пользу некоторого компромисса между сохранением саксонского королевского дома и республикой. Его предложения сводились к следующему:

„Пусть король сам скажет: я объявляю Саксонию свободным государством. И первый закон этого свободного государства, закон, который даст ему лучшую гарантию устойчивости, пусть гласит: высшая исполнительная власть принадлежит королевскому дому Веттинов и переходит в нем из рода в род по праву первородства. Присяга, которую мы принесем этому государству, никогда не будет нарушена, не потому, что мы клянемся (сколько нарушено клятв, данных в порыве первой радости!), но потому, что мы присягаем, убежденные, что то заявление и тот закон заложат основание веку непреходящего счастья, которое окажет самое благодетельное влияние не только на Саксонию, но на всю Германию и даже на Европу“.

Вагнер подписал свою статью в газете, как „член Отечественного союза“, но своим друзьям и начальству совершенно откровенно заявил, что он—автор статьи. Он сам изображает в своих мемуарах впечатление, произведенное его выступлением и докладом в „Отечественном союзе“: „Эффект был ужасающий. Из речи королевского капельмейстера в памяти слушателей, повидимому, ничего не уцелело, кроме моего случайного выпада против придворных льстецов. Как огонь, распространилась весть об этом невероятном происшествии. На другой день я руководил репетицией „Риэнци“, которого должны были сыграть в следующий вечер; со всех сторон меня приветствовали за мою самоотверженную смелость; однако, в день предполагаемого представления капельдинер Эйзольт доложил мне, что оно отменено, и дал понять, что это стоит в связи с инцидентом. Действительно, страшная сенсация, которую я вызвал, так разрослась, что дирекция опасалась самых невероятных демонстраций на представлении „Риэнци“. Тут уже и газеты разразились целым градом ругательств и насмешек, сыпавшихся на меня со всех сторон, так что нечего было и думать о защите. Я обидел даже саксонскую коммунальную гвардию, и начальник последней потребовал от меня удовлетворения. Но самых непримиримых врагов я нажил себе в лице придворных чинов и особенно в низах двора. Я узнал, что они неотступно осаждали сначала короля, а потом директора театра просьбами, чтобы меня

немедленно прогнали со службы. Я счел поэтому нужным самому обратиться с посланием к монарху, чтобы объяснить ему, что мой поступок совершон по необдуманности, и доказать, что он не содержит в себе ничего наказуемого. Я отправил это письмо г-ну фон Люттихау с просьбой передать его королю и вместе с тем испросить для меня небольшой отпуск, чтобы на некотором расстоянии от Дрездена выждать, пока уляжется вызванное раздражение". Вагнер воспользовался разрешенным ему отпуском для поездки в Вену и Прагу. Когда он вернулся в Дрезден, поднятая против него буря, повидимому, совершенно улеглась, он вступил в отправление своих обычных обязанностей и начал вести прежний образ жизни. Однако, отставка Рёккеля, его друга и коллеги, и жестокое разочарование после отказа в обещанной ему королевской субсидии, при помощи которой он надеялся уладить свои долги, побудили его вскоре к новому вмешательству в политику. Первым делом он разработал „Проект организации немецкого Национального театра для Саксонского королевства" и агитировал за него среди министров и влиятельных членов палаты. По его плану, следовало из сокращенного цивильного листа короля на те суммы, которые отпускались на содержание Придворного театра, основать и поддерживать „Национальный театр для Саксонского королевства". Вагнер связывал самые радужные надежды с осуществлением своего плана; этим объясняется, что он, как это видно из протокола заседания театрального директора с Вагнером в присутствии Теодора Винклера, увлекся до того, что пригласил 12 февраля 1849 года всех членов королевского оркестра в залу гостиницы „Ягненок" и возвестил собравшимся приближение лучших времен, когда он сможет быть им более полезным, тогда как теперь, при существующих обстоятельствах, он не в состоянии осуществить своих планов и идей им на пользу. В этот период Вагнер много спорил на политические темы со своим другом Рёккелем и гостем последнего, русским революционером Бакуниным. Когда 12-го мая 1849 года граф Бейст распустил саксонский парламент, квартирмейстер, Рёккель, которого спасала от ареста только его неприкосновенность, как депутата, вынужден был бежать из Дрездена. В интересах его семьи, терпевшей нужду, Вагнер считал себя обязанным продолжать редактирование издаваемой до тех пор Рёккелем народной газеты. Когда 3-го мая в Дрездене, в связи с требованиями признания германской конституции, вспыхнула революция, Вагнер принял участие в заседании президиума „Отечественного союза", но только в качестве приглашенного. На баррикадах он не сражался и в набатный колокол не звонил, как потом часто про него рассказывали. Зато, как он сам говорил, „притягиваемый неслыханным зрелищем", он следил за сражением вблизи. Когда стало известно, что подходят прусские войска, вызванные для подавле-

ния революции, он заказал типографу Рёккелевской народной газеты плакаты, предназначавшиеся к распространению между саксонскими солдатами и содержавшими только одну фразу: „Вы с нами против чужих войск?“ 5-го мая в Дрездене образовалось временное правительство, в состав которого вошел возвратившийся Рёккель. Чтобы иметь возможность наблюдать за борьбой, в которой принимали уже участие пруссаки, Вагнер оставался 6-го и 7-го мая на колокольне Крестовой церкви. Оттуда он видел, как погиб в пламени старый Оперный театр, где он только за несколько недель дирижировал Девятой симфонией. 8-го он решил перевезти свою жену, для большей безопасности, к ее родным в Хемниц, сам, однако, не позволил себя удержать и вернулся 9-го в Дрезден, чтобы снова быть в центре событий. К ужасу своему он узнал, что временное правительство вынуждено было уже бежать и находится на пути в Хемниц. Тогда и он отправился опять туда, но узнал только, что временное правительство уже арестовано, и ему самому оставаться в Хемнице небезопасно, так как его неоднократно видели в обществе главных революционеров. Его зять — актер Вольфрам, исполнявший в то время обязанности полицейского, отвез его тайком в экипаже до Альтенбурга, откуда он поехал дальше в Веймар. Спустя три дня он узнал там, что последовал приказ о его задержании; тогда он решился спешно бежать в Швейцарию, куда и прибыл благополучно, переехав из Линдайу на пароходе через Боденское озеро. Между тем управление дрезденских придворных театров приказом от 11-го мая 1849 г. объявило об увольнении всей труппы: „Ужасные военные и политические события, постигшие Дрезден в начале этого месяца, и пожар, разрушивший до основания большое здание Оперы, причем весь гардероб королевского Придворного театра сделался добычей огня, вынуждают главное управление, по предписанию министерства двора и согласно точно установленному положению § 4 заключенных с вами контрактов, объявить, с предупреждением за три месяца, следовательно, в виду истечения наполовину текущего месяца, с конца августа т. г. о расторжении этих контрактов и освободить вас от ваших обязанностей. Мера эта временная, но совершенно необходимая в виду того, что Его Величество еще всемилостивейше не решил, будет ли продолжать существовать здешний Придворный театр под королевским управлением или же вовсе закроется“. После ходатайства Люттихау король рескриптом от 18-го мая решил вопрос в пользу существования театра при условии уменьшения высших окладов. Только по отношению к драматургу Гуцкову и некоторым членам труппы увольнение осталось в силе. Бежавший же Вагнер, чье место капельмейстера сперва оставалось вакантным (потом его занял Карл-Август Кребс из Гамбургского городского театра), провел ближайшие годы вдали от родины в Швей-

царии и Париже; он начал свою художественную писательскую карьеру осенью 1849 года, причем его первый труд был куплен у него за пять луидоров издателем Отто Вигандом и вышел под заглавием „Искусство и Революция“. В нем Вагнер излагал свои революционные взгляды на современное искусство и его отношение к обществу. И в Штуттгарте король Вильгельм I, недовольный выступлениями радикалов, решил распустить Придворный театр, но он также отказался от этого намерения, благодаря уговорам своей „приятельницы“, бывшей придворной актрисы Амалии фон Штубенраух, горячо заступившейся за своих прежних товарищей по искусству. Во время летнего перерыва, продленного на этот раз с 1-го июля до 8-го октября, вышел (20 августа 1848 г.) первый номер основанного Гаклендером и Дингельштедтом юмористического и сатиристического еженедельного журнала „Фонарь“[1]), который поставил своей задачей бороться с революционным „Эйленшпигелем“ Людвига Пфау, высмеивать мартовские завоевания и проповедовать благоговение перед престолами, спокойствие и прочие гражданские добродетели. Рисунок на первой странице „Фонаря“ изображал долговязого мужчину, который шестом зажигает рожок газового фонаря, сзади сверкает молния, а кругом разлетаются прочь летучие мыши и ночные птицы. Под фонарем теснится стремящаяся мимо толпа народа, женщины и мужчины, пугливо отступающие оттого, что исчез у них над головой защищавший их покров ночи. Рисунок пробного номера изображал народного оратора с дико всклокоченной бородой и разинутым ртом, рядом с ним в окно заглядывает окруженный кольцом или так называемым двором смеющийся месяц. А подпись внизу гласит: „Господа, я настаиваю, чтобы посредством плотных ставень был, наконец, прегражден месяцу доступ в наши собрания, потому что он окружен значительным „двором“ и может представить нас всех в дурном свете!“ Таким образом было ясно выражено отличие нового органа печати, как защитника двора и аристократии, в противовес сатирическому листку оппозиции, „Эйленшпигелю“. Для характеристики тона, принятого „Эйленшпигелем“ в упоении только что завоеванной свободой печати, может служить рисунок с надписью, „Людовик XVI, трагедия Э. Делавиня“ и с таким диалогом внизу: „Скажите, пожалуйста, кто собственно умирает в этой трагедии?“ — „Никто, кроме короля“. — „А глупости! Ведь это же тогда комедия“ [2]). — „Фонарь“ Гаклендера и Дингельштедта, на-ряду с политическим, имеет и театрально-историческое значение, так как на его страницах придворный драматург Дингельштедт воевал по поводу одной постановки „Фауста“ с самим Давидом Штраусом. Репертуар

[1]) „Die Laterne“.

[2]) Игра слов: по-немецки трагедия — Trauerspiel, комедия — Lustspiel.

штуттгартской придворной сцены отдавал дань либеральному направлению 40-х годов постановкой „Телля", „Немой из Портичи", „Эгмонта", „Разбойников", „Струэнзее" Михаила Беера и пьес Лаубе и Гуцкова, зато в 1849 году обнаружилась реакция. Как курьез, можно отметить, что в такой важный исторический момент, когда главный судья Кегелен распустил (в июле 1849 г.) заседавший в Штуттгарте „парламент—охвостье", в придворном театре был поставлен французский водевиль фарс: „La propriété c'est le vol!" Собственность — кража! Жалкая пародия на политический и социальный переворот, эта постановка показала, как далеко было до того, чтобы театр был передан, как национальное учреждение, в руки суверенного народа, чтобы была образована подчиненная министерству исповеданий главная испытательная комиссия для режиссеров и артистов, чтобы были установлены определенные оклады, чтобы бюджет театров опубликовывался, а политические празднества справлялись в театре, этой истинной народной церкви, — как этого требовал Рудольф Готшалль в своей статье „Современный театр и проект его реорганизации", помещенной в № 47 „Времен Года" за 1848 год.

Как известно, в Мюнхене революционный период ознаменовался особенно острой борьбой между придворной партией и демократией, борьбой, тем сильнее затрагивавшей театр, что одной из причин беспорядков была заносчивость и дерзость возведенной в звание графини Ландсфельд танцовщицы Лолы Монтец, фаворитки короля Людовика I. Когда вызванные Лолою Монтец в начале февраля 1848 года студенческие столкновения повели к закрытию университета, это вызвало такое брожение, что королю вскоре пришлось согласиться на удаление нарушительницы спокойствия. Театральная рецензия из Мюнхена, похожая на иронию, но в действительности вполне серьезная, говорит: „9-го марта, после улажения всех спорных вопросов между королем и народом снова появилась в театре на представлении оперы „Королева Леона" наша царствующая чета, встреченная громким ликованием зрителей, ожидавших ее с искренней радостью и пропевших по внезапному желанию тысячеголосным хором народный гимн, конечно, самую прекрасную увертюру, которая только может предшествовать представлению. Пожелаем же, чтобы эти вновь скрепленные узы между троном и народом никогда больше не натягивались до опасности разрыва, а народный гимн остался народною молитвой". 8-го марта и в нюренбергском Национальном театре состоялось большое парадное представление „в честь чрезвычайно счастливого для Баварии события" (отъезда Лолы). Но уже 20-го марта Людовик I отрекся от престола. Его изгнанная подруга впоследствии вела жизнь, полную приключений, в Америке, Англии и Австралии и умерла в Нью-Иорке в 1861 году в ужасной нужде. На мюнхенской придворной сцене волнениям 1848 года предше-

ствовали либеральные тенденции в репертуаре: к Гуцкову, Лаубе и к другим „младонемцам“ относились тогда очень внимательно; „Коса и меч“, „Уриэль Акоста“, „Струэнзее“, „Ученики академии Карла“ и другие пьесы с вольнолюбивой окраской собирали полный зал и пользовались бурным успехом. С восшествием на престол Максимилиана II на первый план выдвинулся классический репертуар, в особенности произведения Шекспира пробудили к себе новый интерес.

В Карлсруэ в 1848 году придворный театр по высочайшему повелению оставался некоторое время закрытым — „в виду переживаемых обстоятельств“. В Дармштадтском придворном театре 14-го марта поставили „Спящую красавицу“ Дуллера, музыка Мангольда — пьесу, которая должна была олицетворять „национальную идею“. Пробудившаяся спящая красавица — это Германия, она надевает на свою кудрявую головку корону под хвалебный хор освобожденного народа. Дармштадтскому придворному театру грозила тогда опасность прекратить свое существование, тем более, что великий герцог Людовик II скончался 16-го июня; однако, театр был снова открыт 26 ноября 1848 года.

В Веймаре, где главные революционные события разыгрались 8-го марта, четырьмя днями раньше ставили, как новинку, „Уриэля Акосту“. Оживленные манифестации вызывали также некоторые места новой написанной в стихах драмы Александра Роста, „Ландграф Фридрих с укушенной щекой“, в особенности следующие:

Не в знатных, но простых — опора тронов,

а также:

В ворота века время бьет клюкою, —
Народы, будьте же готовы к бою.

В Веймаре более свободное направление обозначилось собственно уже с 1847 года, когда в первый раз со времени основания придворного театра (1791) разрешили к постановке „Коварство и любовь“. В этом городе мещанскую трагедию Шиллера ввело общество „Белломос“. 28-го мая 1785 г. и до 6-го февраля 1790 г. ее повторили три раза. В придворном театре она была запрещена, хотя артисты Гете разучили ее и ставили иногда в других местах (в Лаухштедте, Рудольштадте и Галле). Юношескую драму Шиллера, так долго недоступную, встретили при ее появлении 11-го ноября 1847 г. с демонстративным одобрением; она была повторена больше 60-ти раз. В том же году появился вновь разученный „Эгмонт“ и, как главная новинка, — „Ученики академии Карла“ с приехавшим на гастроли Людвигом Дессуаром в роли Шиллера. Лаубе приехал по приглашению театральной дирекции в Веймар и сам руководил постановкой своей

пьесы. Спектакль прошел „без задоринки“ и имел большой успех, сильные речи Шиллера против деспотизма произвели в тогдашние критические дни и здесь свое увлекающее действие. Городской театр во Франкфурте на Майне поставил 30-го марта в честь предпарламента „Телля“ Россини, с прологом Вильгельма Вагнера, такого содержания:

Минуло время тяжких испытаний,
Напрасных просьб и жалоб и стенаний,
Тот век изжит, его черед прошел.
Истлевших прав старинное строенье
Признать не хочет наше поколенье,
Взлетающее, как орел.
Для новой жизни форма уж другая:
Набухла почка, новый цвет рождая.
Вдоль альп и над балтийскою волной —
Флаг черно-красно-золотой!

Примите же привет все, кто в союзе с нами
Германского единства взвили знамя.
Привет на майнских берегах всем вам.
Вам родины приветственное слово —
Вы счастия заложите основу
И для свободы — новый храм.
И крепко возведенные устои
Удержат нападение любое.
Сей памятник народам возвестит,
Как высоко наш дух парит!..

Так пусть же при высоком устремленьи
Германия летит незримой тенью,
Благословляя вас на славный труд.
Немецкий дуб пусть снова зеленеет,
Герои предки вами пусть владеют
И к подвигам вас увлекут.
Одушевленье наше огневое
На жертвенном пылает аналое.
Да здравствует отчизна и народ
От Рейна до балтийских вод!

Бурными овациями сопровождалось это произнесенное режиссером Брейером приветствие, за которым следовали аллегорические картины. 21-го мая для чествования германского Национального Собрания поставили торжественный спектакль, открытый „увертюрой ликования“ Вебера, после чего была в первый раз исполнена пьеса Уланда: „Эрнст, герцог Швабский“. Благородную патриотическую драму встретил восторженный прием, — глубокое впечатление произвели снова такие уместные слова из пролога Уланда, написанные еще в 1819 году:

Да, в том проклятие страны злосчастной,
Где попраны свобода и закон,
Что благородные себя снедают
Во скорби бесполезной там.

Тех, чьи сердца за родину горят,
Клеймят предателей позорной кличкой.
Герои, что вчера превозносились,
Бегут укрыться к чуждым очагам.
И в дни напрасной траты лучших сил
Цветут и ширятся во славу ада
Насилье, трусость, вероломство, сыск.
Не то, когда из тягостной борьбы
Закон, порядок, право и свобода
Взойдут и утвердятся, победив!
Тогда и те, что в гневе отстранялись,
Заполнят граждан тесные ряды,
И каждый ум и каждая рука
Внесет свой труд для блага всей страны.

Гениальная трагическая актриса Фанни Янушек прочла пролог с необыкновенным подъемом. Взволнованная публика бурно приветствовала Уланда, как поэта и политического деятеля, но он не вышел на вызовы. Следующий торжественный спектакль был дан 14-го июля в честь регента эрцгерцога Иоанна в городском театре с новой и блестящей инсценировкой „Оберона" Вебера. Во Франкфуртском театре в течение 1848 г. взволнованное настроение народа также очень часто находило себе выход в возгласах, демонстративных аплодисментах и пении патриотических песен. Однажды на представлении „Немой из Портичи" должны были по настойчивому требованию публики сыграть Марсельезу. Кровавую тень Роберта Блума торжественно вызвали на сцену театра в его родном городе Кельне 25-го ноября. Объявление о празднестве „в память Роберта Блума" обещало мимическо-пластические картины: 1) Баррикада, на которой сражался Блум. 2) Военный суд, приговоривший его к смерти. 3) Передача Блумом последнего письма к семье. 4) Расстрел Блума на лугу Бригитты. 5) Богиня Свободы.

Первым театром вне Берлина, отозвавшимся на мартовские события, был гамбургский городской театр, дирекция которого (Безон и Вурда) издала 22-го марта следующее объявление: „Дирекция городского театра, движимая глубоким сочувствием, извещает здешнюю благотворительную публику о том, что завтра, 23-го марта 1848 г., по общему желанию будут представлены: „Телль", опера в четырех действиях Россини, и перед этим — большая сцена короля Филиппа с маркизом Поза из „Дон-Карлоса"; половина валового сбора предназначается для вдов и сирот граждан, павших в берлинских боях 18-го марта. На представлении 24-го марта была исполнена торжественная увертюра Вебера, а затем народная песнь свободной объединенной Германии, пропетая всей труппой. Артисты выстроились по обеим сторонам сцены, дамы, одетые в белое, мужчины в черном и все с красно-черно-золотой перевязью. По средине сцены возвышалась живая картина — Гаммония,

держащая германское знамя с двуглавым орлом. Текст песни гласил:

Прими, Гаммония,
Сердцем и рукой
Немецкий народ!
Над ним славы луч,
Горд он и могуч.
Радостно немцем быть.
Германия, честь тебе!

Это вызвало такое ликование, что успокоить его мог только оркестр, начавший играть мелодию песни: „Шлезвиг-Голштиния, морем обвитая“. Эту мелодию встретили громом одобрения. В следующее воскресенье торжество было повторено, причем его дополнили патриотической песнью Арндта. В апреле в Гамбург приехала на гастроли замечательная датская танцовщица Люсиль Гран. Незадолго до того Фанни Эльслер освистали в Милане, как венку; поэтому осторожная датчанка поместила в отделе объявлений „Гамбургских Известий“ 15-го апреля „Скромный запрос почтенной гамбургской публике“: возможны ли в виду господствующих современных обстоятельств ее выступления. Она просила дать ей какой-нибудь знак и уже 17-го апреля могла прочесть между объявлениями два стихотворных ответа, из коих более удачный гласил:

Чем связано с политикой искусство?
Пред ним ничтожны будней перемены
И не сожжет воинственное чувство
Храм красоты—победной и нетленной.
Пусть побеждает нас твое искусство,
Мы ждем тебя, любимица Камены,
О судьбах мира Эльслер танцовала, —
Танцуй, чтоб к Дании вражда пропала.

Несмотря на царившее именно в Гамбурге особенно озлобленное против Дании настроение, артистке оказали самый благосклонный прием. 16-го июля, в воскресенье, в городе было организовано великолепное „Празднование избрания регента государства“, нашедшее себе отражение и в театре. В июле в театре произошел скандал из-за гастроли выдающегося баса Карла Формеса, который отличился во время сражений на баррикадах, как предводитель студенческого легиона, и теперь пытался создать себе рекламу на своих геройских подвигах. Во многих витринах была выставлена картина, изображавшая „Апофеоз баррикадных деяний господина Формеса“. Многим гамбуржцам не понравилось такое хвастовство певца, и он был встречен в роли Марселя в „Гугенотах“ свистками. Формес протестовал, но настолько неосторожно, что вызвал еще больший шум и крик. Политический фарс „Свобода в медвежьем углу“ Иоганна Нестроя (первая часть — революция, вторая—реакция)—пьеса, в сентябре привезенная из Вены автором, предполагавшим выступить в роли журналиста

Эбергарда Ультра, гамбуржцам пришлась решительно не по вкусу, и после трех спектаклей Нестрой, яростно ошиканный, вынужден был прервать свои гастроли. „Время настолько серьезно, что пошлость кажется еще невыносимее, чем когда-либо“, — так отозвался один еженедельник в ответ на дерзкую попытку низкими шутками высмеять еще невыкристаллизовавшееся, но неоспоримо крупное политическое движение. Берлинский придворный артист, Луи Шнейдер, выступавший в июне в театре Талии, также вынужден был прекратить свои гастроли. Ему пришлось даже во время исполнения роли доктора Веспе [1]) в комедии того же названия бросить игру и незаметно скрыться из театра. Противники прослывшего реакционером артиста подняли страшный шум, который и заставил его ретироваться. Большим успехом пользовалось в Гамбурге драматическое произведение Готшалля — „Марсельеза“, поставленное несколько раз в городском театре с Богумилом Давизоном в роли Руже де Лиля.

В Бреславле „Коса и меч“ Гуцкова была первой пьесой, ознаменовавшей освобождение сцены от цензурных тисков. За „Косой и мечом“ последовал „Мориц Саксонский“ Пруца, который всегда удостаивался шумного успеха, но не мог произвести изменения в плохом материальном положении театра. Частые собрания в больших залах города или под открытым небом, учреждение гражданской милиции с постоянными вызовами по тревоге, вошедшие в моду „кошачьи серенады“, — все это отодвинуло интерес к театру на задний план. 20 и 21-го марта, когда стало известно о событиях в Берлине, театр был закрыт. Зато 24-го состоялся торжественный спектакль — „празднование возрождения и основания новой Германии“. Театр был богато украшен, Геезе прочел написанный д-ром Ласкером пролог, затем вся труппа оперы пропела торжественную песнь: „Я германец“, повторенную по желанию публики. После этого был исполнен „Телль“ Россини. После второго акта, по требованию публики, сыграли Марсельезу, что вызвало резкую отповедь в печати; тем не менее газеты писали: „Это была не публика театра, а большая семья, собравшаяся, чтобы отпраздновать священный праздник“. В воскресенье, 26-го марта, было повторение торжественного спектакля, причем шла „Немая из Портичи“. Большим успехом пользовалась только что разученная пьеса „Маститый студент“ Бенедикса, особенно благодаря тому, что капельмейстер Гейнце вставил в нее злободневные куплеты и представил на сцене кошачью серенаду. Когда декламировали особенно популярную в те дни песню о часах, шумное ликование возбуждал стих:

Часы королю все доносят о том,
Что бьется пульс жизни своим чередом.
Но только в мятежном победном огне
Король разглядел, сколько било в стране!

---

[1]) По-немецки „Оса“.

К сожалению, отдельные артисты позволяли себе в своем политическом усердии произвольно искажать классические произведения. Так, один актер в „Песне о колоколе“ Шиллера переделал слова:

Если народы сами себя освобождают,
Не зародиться тут благополучию,

прибавив частицу „не“. Получилась ужасная чепуха:

Если народы не сами себя освобождают.

Толпа, конечно, встретила одобрительно такое „усовершенствование“. „Ведь тогда голова у всех кружилась от молодой свободы“,—в оправдание замечает рассказывающий об этом критик Курник. Оглядываясь шире, находим другие городские театры, где в той или иной форме, не всегда свидетельствующей о хорошем вкусе, отдавалась дань либеральному и пангерманскому духу времени. Так, напр., в Бремене 15-го марта на премьере оперы „Принц Евгений“ Густава Шмидта певец, воспользовавшись требованием повторения застольной песни во втором действии, вставил стих: „О цензура, спи спокойно вечным сном!“—и вызвал бурю восторга.

О том, как обстояли дела в аугсбургском театре в 1847 и 1848 годах, повествует Ф. А. Виц в своем труде по истории театра: „Политическим словечкам в таких пьесах, как „Германский воин“ и „На возрасте“ — Бауернфельда, „Петр во фраке“ Цюнгзанса и „Шлезвиг-гольштинцы“ Фельдерндорфа всегда аплодировали и заставляли их повторять; за „Женщиной из народа“ последовали „Мужчина“, „Дитя“, „Министр из народа“; когда же в марте 1848 г. бомба, наконец, взорвалась, хлынул целый поток бездарных пьес на злобу дня, которые все же нравились, так как темой для них всегда служила развращенность дворов и аристократии и угнетение низших классов. Не проходило почти дня, чтобы посетителям, занимавшим в театре первый ряд, не приходилось слушать, как людей их общественного положения поносили при ликовании свободного народа. Но с возрастанием реакции среди публики обозначилась какая-то вялость. Как курьез, упомянем, что в Ульме директору Крамеру удалось контрабандой поставить запрещенных во всем Вюртемберге „Учеников академии Карла“ под выдуманным названием „Политехников“.

Венский Бургтеатр был закрыт из-за революции с 13-го по 20-е марта. Незадолго до этих исторических дней, 25 февраля, шла безобидная сама по себе пятиактная драма „Агнеса Сорель“— Т. Г. Грутша, в которой цензура проглядела фразу „Король хорош, но его советники предают страну“; эта фраза дала повод к бурным одобрительным манифестациям. 23-го марта, два дня спустя после изгнания Меттерниха, император Фердинанд, окру-

женный ореолом признания конституции, снова появился в театре, восторженно приветствуемый публикой. Через несколько дней „Юморист" Сафира поместил боевую статью: „Немезида у Бургтеатра", вызвавшую общий интерес. Мысль автора заключалась в следующем: „До сих пор Бургтеатр был в ряду немецких театров, как мертвое окаменевшее тело, косность руководителей его препятствовала всякому духовному прогрессу. Все одаренное отвергалось, всякое живительное дуновение заглушалось старчески расслабленным укладом, и наступил тот застой, когда учреждение, такое богатое крупными силами, так царски финансируемое, перешло в разряд театров с мертвым репертуаром. Теперь пришла пора восстановить достоинство, задачи и миссию этого первого немецкого национального театра. Нам нужны не парики, а головы; вместо того, чтобы налагать печать на уста критики, пора вспомнить о благородном искусстве, проявить живое творчество, энергию, стремление к славе отечества заботой о его первом драматическом художественном учреждении". Тотчас вслед затем Кюрнбергер в „Воскресных листках" выставил такие требования в отношении репертуара: „Отныне домашний очаг, жена и ребенок должны занять второе место в сердцах у всех, отечество же и свобода — первое, иначе гражданин снова опустится до уровня простого обывателя. Поэтому семейные пьесы надо упразднить, зато постановку политических широко развить, Шекспира прежде всего! Мы должны с новой точки зрения посмотреть на этого сильнейшего мыслителя и художника свободнейшей страны. Мы должны выучить наизусть „Юлия Цезаря" и „Генрихов". Шиллера надо ставить и впредь, ибо „Карлос" и „Телль" без цензуры заговорят с нами совершенно новым языком. „Валленштейна" надо ставить в три вечера, „Геца" и „Эгмонта" можно играть, как и раньше, но никогда нельзя забывать, что Шиллер как драматург безусловно выше Гёте". 29-го марта королевские артисты впервые после отмены цензуры играли новую комедию „Запрет и приказ" Гальма. По поводу этого названия Сафир сострил, что до сих пор всегда существовал запрет цензуры ставить какую-нибудь хорошую пьесу и приказ дирекции — давать все плохие. 24-го апреля, после перерыва спектаклей на Страстной неделе, были поставлены, как новинка, в честь дня рождения императора „Ученики академии Карла". Афиша сообщала об августейшем решении переименовать придворную сцену, как во времена Иосифа II, в „Императорско-королевский Национальный театр". То был достопамятный вечер. Он открылся прологом Августа-Людвига Франкля, начинавшимся словами:

Вам ведом клич: „Свободе дать дорогу!"
И незабвенно имя Винкельрид,
Искусство тут боролось с ложью много,
Так пусть же песнь тут вольная звучит!

Как уже упоминалось, блестящая постановка „Учеников академии Карла" послужила исходной точкой для переговоров с Лаубе, который и был назначен в декабре 1848 года по приказу молодого императора Франца-Иосифа директором Бургтеатра. Его предшественник, Гольбейн, тоже старался удовлетворить поступавшим отовсюду пожеланиям об изменении репертуара. Поэтому в 1848—49 гг. в Бургтеатре ставили, как новые пьесы, „Юдифь" и „Марию Магдалину" Геббеля, „Валентину" Фрейтага, „Прообраз Тартюфа" и „Уриэля Акосту" — Гуцкова и в первый раз в Вене полную и освобожденную от нелепых цензурных искажений трилогию „Валленштейн". Частные театры Вены и австрийские провинциальные театры быстро воспользовались добытой свободой, но радость длилась недолго,—уже 20-го ноября 1850 года были снова введены цензурные ограничения. Гольбейн сам содействовал этому, указав в докладной записке своему начальству на необходимость таких мер: „В мартовские, полные общего недоверия, дни тотчас после отмены цензуры я счел своим долгом постановкой нескольких, несомненно неприятных для двора пьес, доказать публике, которой всюду мерещилась реакция, что двор не имеет ни малейшего влияния на выбор пьес, но с наступлением более спокойного времени театральная цензура будет так же необходима, как во Франции и в Англии, только цензором должен быть драматург, и он должен действовать на основании тщательно продуманной инструкции". Генрих Лаубе, со вступлением которого в должность директора в 1849 году начался блестящий период Бургтеатра, перед тем, как взять на себя эти обязанности, высказался так: „Прежде всего надо не стеснять выбора пьес узкими рамками, но предоставить художественной дирекции полный простор, поскольку не затрагиваются непосредственно государственные интересы. Дирекция, стоящая на высоте современного вкуса, и сама сумеет отклонить все чрезмерное, необузданное и, во всяком случае, все грубое. Художественный масштаб в этом отношении более строг и верен, нежели полицейский. Чтобы оказать поддержку всякому интересному начинанию, дирекции придется допускать и не совсем привычные постановки, но при исполнении этих необычных пьес весь опыт ее, без сомнения, поможет ей сохранить свое основное направление в смысле соблюдения достойной сценической формы. И скоро все убедятся, что дирекция вносит необычное и новое только для того, чтобы не исключать возможности больших открытий в области формы, что она избирает только то, что отмечено печатью истинной поэзии, но никогда не затевает новшеств с намерением легкомысленно разрушать утвердившийся признанный стиль. Дирекция всегда пойдет навстречу подлинному творчеству, но никогда не станет поддерживать какие-нибудь недозрелые опыты". И другие голоса, требовавшие реформ, доносятся к нам из 1848 года; о них полезно вспо-

мнить хотя бы потому, что они раздавались в пользу предложений, подобных тем, какие высказываются в современные нам революционные дни. В то время, как один из влиятельных тогда людей говорит о жалком положении странствующих театров, другой — требует ограничения Национальным Собранием неприлично высоких окладов оперных певцов. Гамбургский писатель, социалист Теодор Гаген, в своих статьях „О значении социализма для сцены" указывал немецкому театру задачу — вскрывать противоречия между немецким общественным строем и гуманностью. Баритон Гаммермейстер в своей статье горестно восклицал: „Драматическое искусство — пария!", а какой-то прусский директор театра требовал учреждения „немецких национальных театров, свободных от всякой входной платы", расходы же должны покрываться введением всеобщего налога. В „Кельнской Газете" Гуцков развивал свои мысли о реформах, особенно останавливаясь на реформе берлинских королевских театров. Эдуард Девриен, историк немецкого сценического искусства, высказал свои взгляды в сочинении: „Национальный театр молодой Германии" и вел переговоры с прусским министром фон-Ладенбергом, который задумал обширный план с целью согласовать влияние всех искусств на народную жизнь и создать для этого специальную государственную организацию. Предложенные Девриеном реформы отвечали намерениям министра, признававшего, что, „из всех искусств театральное производит самое сильное впечатление и поэтому может быть благотворным или вредным". К государству предъявляется, таким образом, серьезное требование обеспечить полезное влияние театра. То самое министерство, которое имеет задачей образование и облагораживание нации, которое заботится о религии, о науке и искусстве в их сложном целом, должно включить в круг своих обязанностей и руководство театром. Как уверяет Девриен, министру удалось было заручиться согласием короля Фридриха-Вильгельма на театральную реформу. При предстоявшем урегулировании цивильного листа из него должны были исключить расход на театры и перенести эту статью в смету министерства вероисповеданий; одновременно все прусские государственные театры предполагалось передать в ведение того же министерства с изъятием их из ведения придворных и полицейских властей. Министр рассчитывал с уверенностью на согласие депутатов и на разрешение кредитов для осуществления своих планов. Но когда в 1850 г. Мантейфель образовал министерство, Ладенберг должен был уйти, реакция же относилась враждебно к его идеям и оставила его реформаторские планы неосуществленными. Впрочем, они возбуждали сомнения и протесты и в среде самой демократии. Последняя желала видеть драматическое искусство совершенно свободным, отклоняла всякое попечительное влияние и не желала иметь дело с „государственным жандармом". Намерение Эдуарда

Девриена сделать из сценического искусства государственную монополию встретило решительное противодействие и справа и слева.

Как всегда бывает в неспокойное время, и в 1840-х годах драматическое искусство слишком много служило политике, т.-е. целям не художественным. Гейне с горькой иронией бичует это ложное направление в предисловии к своему „Атта Троллю": „Музы получили строгий приказ положить отныне конец праздному и легкомысленному поведению и поступить на службу отечества, ну, хотя бы маркитантами свободы... Пустоголовый с жаром говорил теперь о своем добром сердце, а настроение было козырное!" На сцене господствовали младогерманцы со своими историческими пьесами, в которых не было истинного величия, а исторические фигуры превращались в маски политической игры. Герои давно угасших веков говорили на подмостках с большим пафосом о мыслях и желаниях наисовременнейших авторов. Преобладала „тенденция и мелкая тенденциозность, остроумничанье в духе времени, без формы, без жизни, без овладевания сюжетом". На первом плане стояли не полноценные художники, наивно творящие, истинные жрецы искусства, но сочиняющие политики, искусно использующие освободительный вихрь. Их искусство в те годы имело сильнейший успех, ибо они апеллировали к страстям текущего дня и естественно находили в них мощный отзвук. Фридрих Геббель, в статье „О так называемых политических демонстрациях при театральных представлениях", опубликованной „Венской Газетой" в 1850 году, заметил с горечью, справедливо вызванной этим предпочтением односторонних тенденциозных драматургов: „Кто неспособен создать цельное, самодовлеющее произведение и оживить его образами с настоящей теплой кровью, сколачивает мир из досок, всовывает туда автоматов и заставляет их сыпать вороха острот и намеков, относящихся к интересам последнего дня. Его приветствуют, если он попал в цель, а не попасть вообще мудрено, и самый жалкий кропатель уносит венок, принадлежащий художнику, последний же остается ни с чем, так как симпатии к куклам и к живым людям по необходимости исключают друг друга".

Но насколько успех тенденциозных драм велик, настолько же он и мимолетен. Вместе с внешними условиями, создавшими его, он и сам должен исчезнуть, если не основывается на внутреннем и художественном. Какое значение имеет для нас теперь драматургия молодой Германии? Даже наиболее нашумевшие и восторженно принятые в свое время пьесы Пруца, Гуцкова, Лаубе и др. интересны для нас только, как документы, характеризующие дух того времени; их художественное очарование давно поблекло и драматическое влияние исчезло навеки, между тем как творения Геббеля, в свое время не признанные, не оцененные, стоявшие в тени, с тех пор добились

высокой оценки и теперь утвердились в избранном репертуаре передовых театров. Геббель, без сомнения,—самый значительный автор, выросший в эпоху брожения германского театра. Его „Мария Магдалина“, вновь поставленная весною 1848 года в Берлине и Вене,—самое выдающееся драматическое явление того времени, первая действительно глубокая социальная драма девятнадцатого века. Здесь надо еще упомянуть богато одаренного Роберта Грипенкерля, в то время профессора эстетики и истории искусств в Брауншвейге, автора „Максимилиана Робеспьера“, „Жирондистов“, „Идеала и света“ и других достойных внимания пьес. Драматическим вещам Грипенкерля, правда, недостает цельности и напряженности действия, но они выделяются широким охватыванием сюжета, глубиной мысли, вдохновенным языком и множеством остроумных мелочей. „Максимилиан Робеспьер“, самая значительная и удачная из его драм, с одушевлением прославлявшая основной дух движения 48-го года, при своем появлении (на сцене в 1850 м, в печати в 1851-м году) вызвала необычайный интерес. Премьера пятиактной трагедии на сцене брауншвейгского придворного театра 17-го января 1850 г. имела такой огромный успех, что пьесу пришлось повторять много вечеров подряд, хотя в то время Брауншвейг с его 33000 жителей имел очень небольшой контингент театральной публики. Многие выдающиеся артистические силы выступали гастролерами в этой трагедии: в главной роли—превосходный придворный актер Кайзер из Ганновера и Эмиль Паллеске из Ольденбурга, ставший впоследствии общеизвестным лектором и биографом Шиллера; в роли Вадье гастролировал знаменитый Теодор Деринг из берлинского Придворного театра, а в главной женской роли Терезы Кабаррю выступали артистки фон-Корнберг, Гаазе из Бремена и Франке из Майнца. Из Брауншвейга для „Максимилиана Робеспьера“ Грипенкерля открылась дорога на многие другие немецкие сцены. И вторая драма Грипенкерля „Жирондисты“, представленная в Брауншвейге 4-го декабря 1851 г., распространилась широко, но была принята с меньшим успехом. Затрагивавшая социальные вопросы драма „Идеал и свет“, несмотря на неоднократные попытки ввести эту пьесу, не могла удержаться в репертуаре.

В области комедии необходимо выделить, как ценное наследие революционного времени, дышащую остроумием комедию Фрейтага— „Журналисты“, где политические обстоятельства с тонким искусством претворены в создающую большое впечатление сценичную пьесу. Подобнот рагедии Геббеля „Мария Магдалина“, и комедия Фрейтага выхвачена из самой гущи жизни и рисует характер и эпоху с подкупающей зрителя правдивостью.

Во Франции, особенно в Париже, театры очень пострадали от политических потрясений 1848 года. Февральская революция и восстановление республики хотя и принесли желанное

освобождение от цензуры, но в остальном повлекли за собою много отрицательного, в особенности материальные убытки, несмотря на старания театральных дирекций считаться с новыми обстоятельствами. Парижская Большая Опера быстро превратилась в „Театр Нации", а „Французский Театр"—в „Театр Республики". Через несколько дней после переворота прославленный артист Фредерик Леметр, играя в одном из любимых народных театров, у Порт Сен-Мартен, первую роль в мелодраме „Парижский тряпичник" — Пийя, вытащил во время главной сцены из мусора парижской улицы королевскую корону и разные прежние полицейские декреты и, при ликовании зрителей, бросил их в свою суму. На той же сцене появилось новое подражание „Вильгельму Теллю" Шиллера со вставленными тирадами против угнетателей народов и всех врагов свободы. Однако, готовность театральных предприятий подлаживаться под вкусы воодушевленных свободой парижан отнюдь не спасла их от злой нужды. Посещаемость театров падала с каждым днем. Многие завсегдатаи не приходили из-за материальных потерь, забот и тревог, другие отвлекались участием в собраниях политических клубов.

Программа большинства театров пополнялась почти каждый вечер пением Марсельезы. Кроме этой наиболее излюбленной песни свободы и другой—из времен первой революции: „Песни прощания", еще одна (из длинной пьесы „Шевалье Монруж" Александра Дюма, рисующей эффектными картинами главные события первой революции) приобрела тогда исключительную популярность. Это была прощальная песнь приговоренных к смерти жирондистов:

Когда голосом пушки сигнальной
Ссзывает отчизна детей,
Не оставим ее мы печальной —
Защитим ее кровью своей.

Пасть за благо родимого края:
Славный жребий и доля благая!

Братья, сестры, для дела святого,
В тяжкой муки томительный час,
Не промолвим мы гневного слова,
Вспомнит Франция, вспомнит о нас.

Пасть за благо родимого края:
Славный жребий и доля благая!

Восхвалим же Творца мы природы
Благосклонную к нам благодать.
Мы умрем все за дело свободы.
Нас жалеть — значит нас оскорблять!

Пасть за благо родимого края:
Славный жребий и доля благая!

Всем нам слава готовит скрижали, —
Не должно быть здесь места слезам.
То, что мы на земле потеряли,
В небе щедро отплатится нам.

Пасть за благо родимого края
Славный жребий и доля благая!

Автор этой песни о готовых принять смерть жирондистах был одним из первых, признавших республику и демонстративно отрекшихся от свергнутого правительства, хотя именно Дюма был многим обязан королевской власти, так как благодаря королю Людовику-Филиппу он получил свою первую службу при театральном управлении Орлеанского дома, и эта синекура давала ему возможность готовиться к деятельности драматурга. Уже в феврале 1848 года печать громко заговорила о понижении входной платы в королевских театрах, где всегда держались высокие цены, недоступные для народа; эти театры, издавна пользовавшиеся государственной помощью, должны были быть открыты для нации. Вскоре затем стали всплывать различные планы реформы парижских театров. Скульптор Этекс предложил превратить Марсово поле в огромный амфитеатр, где все население Парижа могло бы присутствовать при больших драматических представлениях. Другой—поэт и критик Теофиль Готье—подал мысль уменьшить число парижских театров с 20 до 4-х, а именно оставить только оперу, театр для трагедии и комедии, третий для водевилей и четвертый для мелодрам и народных пьес, но зато эти четыре театральных дворца должны были быть таких размеров, чтобы вмещать много тысяч зрителей. Вначале все такие проекты обсуждались весьма усердно, но из-за общего денежного стеснения они так и остались на бумаге. В марте, по докладу гражданина Локруа, правительственного комиссара Театра Республики, министр внутренних дел решил устраивать бесплатные спектакли для народа. Эти даровые представления должны были составляться из образцовых произведений французской драматургии, особенно подходящих пьес текущего интереса и декламации в национальном духе. Власти должны были раздавать бесплатные билеты неимущему населению. Первое бесплатное представление с очень пестрой и длинной программой заняло почти пять часов и окончилось только к часу ночи. Оно началось торжественным прологом Жорж Занд (Авроры Дюдеван): „Король ждет". В этой одноактной вещице Мольеру снится, что он видит своих августейших преемников по драматическому искусству; когда же, проснувшись, он ищет Людовика XIV, для которого он работал, прежде чем погрузиться в сон, гений нового времени указывает ему на партер со словами: „Вот сидит король". Парижский народ почувствовал себя очень польщенным, что его так поэтически прославляли, как настоящего

короля, и восторженно аплодировал. Затем исполнили „Горация“ — Корнеля и „Мнимого больного“ — Мольера, потом три песни („Песнь уходящих войск“, „Молодая Республика“ и „Марсельеза“) и, в заключение, намекающую на современные события „Пословицу“. „Зал имел очень странный вид, — пишет посетитель достопамятного спектакля. — Везде красовались трофеи с разноцветными флагами; подвижные национальные гвардейцы в красных шарфах на шее несли службу и поддерживали порядок. Полицейской префектурой и мэрами было распределено в точности столько входных билетов, сколько имелось мест в зале. Казалось, принцип равенства был проведен во всем его обьеме: щеголи в блузах, от первого до последнего места, сидели вперемежку со щеголями в желтых лайковых перчатках и шляпки с перьями разряженных львиц пестрели рядом с белыми чепцами женщин всех возрастов. Туалеты бывших принцесс, маркиз, графинь и баронесс мелькали там и сям между нарядами рыночных торговок рыбой, скромных гризеток и нахальных лореток. В бывшей королевской ложе красовались круглые шапки, кожаные фуражки и даже белые и черные ночные колпаки. Члены временного правительства затерялись в местах оркестра, среди них особенно выделялся оживленной жестикуляцией Ледрю-Роллэн. Надо все же признать, что в этом театре никогда не было такой внимательной публики, как сегодня. Стоило музыке подать знак — мгновенно наступала мертвая тишина, все обращались в слух и зрение, и только когда началось пение патриотических песен, каждый принимал участие в представлении и по мере своих сил участвовал в мощном общем хоре“. Второй бесплатный спектакль, когда вместо „Горация“ Корнеля поставили „Федру“ Расина, носил совсем другой характер. Большинство публики уже не состояло из неимущих. Присутствовали многие, вовсе не нуждавшиеся в комедии с бесплатными билетами, чтобы побывать в „Театре Республики“. „Они пришли совсем не ради спектакля, — как уверяет наш очевидец, — их интересовало зрелище простонародной толпы в этом некогда аристократическом месте. Между прочим, им хотелось послушать Рашель, которая должна была петь „Марсельезу“. Было замечено, что друзья некоторых республиканских министров заняли со своими приятельницами лучшие места и ложи. При этом у входа в залу торговали входными билетами за наличные гораздо усерднее обыкновенного, и цена была вдвое выше, чем в дни платных спектаклей. Блуз было мало, зато лайковых перчаток — множество. Таким образом, эти спектакли скоро стали объектом спекуляции, а бесплатность — темой для насмешек. Правда, большинству из тех, кому раздавали билеты, больше нужен был двенадцатифунтовый хлеб, нежели театральное представление, даже когда Рашель пела „Марсельезу“ и бесподобно играла Федру. В Большой Опере — „Театре Нации“ —

также состоялись бесплатные спектакли для народа. Здесь ставили „Немую из Портичи", и ее пламенные революционные арии возбуждали воодушевление блузников и женщин в чепцах и вызывали их на бурные манифестации. В заключение пели обязательную в то время во всех театрах „Марсельезу", сопровождавшуюся сценическими картинами. Однако, песнь Руже де Лиля производила тут меньше впечатления, чем в исполнении Рашели в „Театр Франсэ". Все парижские газеты единодушно подтверждают совершенно исключительное впечатление от пения Рашели. И вне Парижа во время летних и осенних гастролей великая трагическая актриса своей глубокой душевной игрой и пением песни свободы вызывала всюду экстаз в публике. Ее манеру и действие на зрителя очень выпукло рисует один немец, видевший артистку во время ее гастроли в Страсбурге в сентябре 1848 года. „Рашель появилась в том костюме, в каком обычно изображают республику 1848 года. Рукой она поддерживала древко трехцветного знамени. Артистка была бледна, как привидение, щеки ее не были нарумянены, и блеск черных глаз еще сильнее оттенялся этой бледностью. Рашель начала удивительно своеобразно, то была не речь и не пение, а шопот, жуткий, как шелест древесных вершин перед грозой. Постепенно голос окреп и зазвучал такими могучими раскатами, что не верилось, как могла исторгнуть такие звуки нежная грудь женщины. При пении последней строфы она схватила знамя, живописно драпируясь им, опустилась на колени и закончила под неслыханную бурю аплодисментов и целый дождь венков. Не могу сказать, пела ли она под акомпанимент или без него, я не слышал ничего, кроме голоса Рашели. Я испытывал какое-то странное ощущение в корнях волос, точно они хотели подняться, а на глазах были слезы".

Совсем особенное представление состоялось однажды в прекрасное майское воскресенье во дворе Большой Парижской Оперы при посадке дерева свободы. Оперный оркестр в полном составе выстроился перед костюмерной, певцы и певицы, хористы и хористки, танцовщики и танцовщицы явились в праздничных одеждах. Настоятель церкви св. Рока освятил деревцо и затем произнес: „Граждане! Удивительно видеть здесь знамя нашего Спасителя Иисуса Христа, штандарт креста. Но, нет, это ведь дом гармонии, а Господь наш—отец гармонии, Он сам есть гармония!" Затем Ледрю-Роллэн произнес речь от лица правительства, где говорил о блестящем будущем Республики и оперы; он восхищался хором и ариями „Жидовки" и с одобрением отозвался о „Гугенотах", совершенно забывая о присутствии католического духовенства. Он обещал, что в Опере скоро поставят также „Пророка" Мейербера. Эта „возвышенная, неизвестная еще опера, исполняемая первыми певцами и танцорами Европы", должна привлечь восторженное внимание всего мира. Затем последовали

музыкальные номера. Праздник закончился речью префекта полиции Коссидьера, воскликнувшего: „Будем республиканцами без шума!“ и кликами ура в честь республики, Коссидьера и Оперы, подхваченными всеми собравшимися.

Хотя парижские театры понизили цены на места, посещаемость ухудшалась с недели на неделю. Театральная жизнь совершенно замерла в страшные дни 23—26 июня, когда генерал Кавеньяк ценою больших жертв подавил восстание, вспыхнувшее после роспуска национальных мастерских. Все театры вынуждены были закрыть свои двери, часть их превратилась в лазареты для раненых, и стоны пострадавших сменили веселое пение и игру. Невольные каникулы продолжались несколько недель, в течение которых больше пяти тысяч артистов, служащих и рабочих при театре оставались без хлеба. Некоторые театральные предприятия вообще прекратили свое существование, как, напр., новый опереточный театр композитора Адама. Итальянская опера перекочевала в Англию и оставалась там до осени. Точно так же и основанный в 1847 году Дюма „Исторический театр“, хорошо укоренившийся в Париже, продолжительное время гастролировал теперь в Лондоне. Те же театры, которые снова открылись в июле, терпели большую нужду, так как платной публики оказывалось очень мало и даже при щедрой раздаче бесплатных билетов трудно было хоть сколько-нибудь заполнить залу. Большинство антрепренеров впало в долги, хотя артисты и служащие согласились на значительное уменьшение жалованья. Даже поддерживаемые государством театры были очень стеснены в средствах и должны были подвергнуть себя ограничениям. После настоятельных просьб Национальное Собрание разрешило специальные субсидии главным театрам, всего на сумму 650.000 франков, из них 170.000—Большой Опере, 105.000—Театру Республики, 86.000—Комической Опере и по 30.000 фр. Театру Порт-Сен-Мартэн и Гэтѐ. Большая Опера, возобновившая после четырехнедельного перерыва свою деятельность „Робертом Дьяволом“, составила свой репертуар преимущественно из опер Мейербера, Россини и Галеви, между тем как в Комической Опере преобладали оперы Обера, Доницетти, Герольда и Буальдьё.

„Театр Франсэ“ опять ставил главным образом классические пьесы Корнеля, Расина и Мольера и иногда небольшие комедии и драмы Мюссе. Выдающихся новых пьес не было. „У Республики еще не было времени заменить чем-нибудь новым унаследованный драматический хлам“,—замечает современный критик. Самый популярный театр — Порт-Сен-Мартэн — старался привлечь публику пьесами с убийствами и всякими ужасами. Запрещенная прежним правительством комедия „Постоялый двор“ и ее продолжение „Робер Макэр“, представлявшие собою грубое восхваление бесшабашного мошенничества, имели успех благодаря выдающемуся

исполнению главной роли гениальным Лемэтром и охотно посещались, тем более, что в их текст были вплетены остроумные намеки на политических и не политических плутов тогдашнего Парижа. И другая обстановочная пьеса „Трагальдаба", где Лемэтр снова виртуозно изображал ловкого афериста, также привлекала много зрителей. В театре „Водевиль" появились новинки с намеками на политические обстоятельства, между прочим, фарс „Женский клуб", где высмеивались политиканствующие дамы. Убийство герцогини Шуазель-Пралэн осенью 1848 г. было тотчас использовано тремя авторами для бульварных пьес, одна из которых под названием „Мадам де Сеннерэй" долгое время с успехом держалась в репертуаре. Итальянская опера, вернувшись из Англии, возобновила в октябре свои спектакли, но дела шли плохо, и плата за абонемент, приносившая в предыдущем году 130.000 франков, упала до 34.000. Лучший доход приносили театры, где ставились фарсы и пьесы с пением. К началу зимы отхлынувшие от театров парижане снова обнаружили больше интереса к сцене. В сентябре этого года руководители театральных предприятий были уведомлены о назначении министром внутренних дел комиссии из трех членов, которая „должна была наблюдать за театрами в интересах морали и государственной безопасности". Так, уже через семь месяцев полной свободы, снова ввели контрабандой род цензуры, вначале, правда, довольно мало заметной. В Париже политическая агитация развивалась на сцене не посредством серьезной драмы, а в так называемых пьесках „фантэзи",—смелых сатирических злободневных вещицах. Особенно прославилась сатира Клэрвилля—„Ярмарка идей", забавная драматическая критика социалистических идей Прудона, Сен-Симона, Фурье и Кабэ. Главным же театральным событием 1849 года было во Франции появление задолго анонсированной, неумеренно расхваленной и с величайшим нетерпением ожидаемой оперы Мейербера „Пророк". Благодаря ослепительным эффектам в действии и музыке, эта опера, широко отвечавшая склонностям тогдашней театральной публики, была с энтузиазмом принята и быстро совершила триумфальное шествие из Парижа по всем оперным сценам культурного мира. На следующий день после премьеры (16-го апреля 1849 г.) Мейербер в письме к старушке-матери, приславшей сыну пожелания и благословения, сообщал о своем успехе и об игре артистов:

„Господь услышал твою молитву, дорогая, любимая мама, потому что, насколько можно судить по первому представлению, „Пророк"—только бы не сглазить—будет иметь большой, блестящий успех. Многие уверяют, что ставят эту оперу выше „Роберта" и „Гугенотов". „Пророк" был принят с энтузиазмом. Роже вызывали уже после второго действия, Виардо—после четвертого, к концу—вызывали всех и публика не успокоилась, пока я,

наконец, не показался сам, хотя и очень неохотно. Но крики „Мейербер" не прекратились и тогда. Если судить по аплодисментам, то за исключением четырех-пяти мест понравилось все. Но самое сильное впечатление произвели следующие места: в первом действии большой ансамбль во время проповеди анабаптистов и романс-дуэт, исполненный с высоким совершенством Кастелланом и м-м Виардо. Во втором действии—рассказ о сне и романс, спетый Роже с большим настроением. Простое адажио было исполнено Виардо с таким совершенством и трагическим чувством, что три раза принимались ему аплодировать. Затем главная часть акта—мужской квартет, где Роже, как певец и актер, действительно трогал и потрясал; после этого соло его и вызывали. В третьем акте особенно понравились шутливый терцет мужских голосов и балетный дивертисемент, премило инсценированный. Говорят, что балетная музыка мне на этот раз удалась, особенно хвалят один галоп и редову. Вторая картина четвертого акта, разыгрывающаяся в церкви и длящаяся 22 минуты, — главная сцена, как по музыке, так и по действию, хотя она заключается только в триумфальном марше и финале. Ты можешь себе представить, с каким волнением я ждал, как она пройдет. Слава Богу, впечатление превзошло мои ожидания: во время этой сцены плакали, как в трагедии. Но значительной долей впечатления я обязан Виардо, которая, как певица и актриса, поднялась до такой трагической высоты, какой я никогда еще в театре не видел. Роже в ту минуту, когда он отрекся от своей матери, был также великолепен: их обоих после этого действия неистово вызывали. На репетициях все боялись, что после этого акта невозможен еще пятый акт. И все же большая ария Виардо в пятом действии произвела такое потрясающее впечатление, что артистку осыпали таким четырехкратным градом аплодисментов, какие мне приходилось слышать только в Вене; пришлось даже сделать маленькую паузу, прежде чем можно было начать дуэт. И дуэт Виардо и Роже был принят, как глубоко трагический диалог. Но затем музыкальное впечатление в последующих сценах падает. Однако, великолепный пожар, которым заканчивается вещь, пришел нам на помощь и поддержал энтузиазм до конца. Все же, дорогая мама, то, что я тебе сообщаю, есть результат первого представления, а энтузиазм от первого спектакля очень часто испаряется при следующих. Дай Бог, чтобы этого не случилось с „Пророком". В „Journal des Débats" и в „Constitutionnel" сегодня уже появилось несколько одобрительных строк по поводу спектакля".

Большой успех удержался и при последовавших повторениях и распространился дальше; однако, серьезные музыканты и художественные критики тотчас же обнаружили внутреннюю пустоту этой помпезной и эффектной вещи. В особенности Роберт Шуман боролся с горечью, хотя и безуспешно, против этой „победы че-

пухи“, против этой „отвратительной, вопиющей неестественности“ и наперекор всем, превозносившим оперу до небес, заявлял: „Я не нахожу слов для того, чтобы выразить, насколько мне претит эта музыка“. Рихард Вагнер во время своего пребывания в Париже в 1850 году посетил Оперу, когда шел „Пророк“, и замечает по этому поводу в своих мемуарах: „На обломках рухнувших надежд, оживлявших еще в прошлом году всех лучших людей, надежд на новый и благородный подъем, увидел я здесь—как единственный результат направленной на искусство спекуляции временного правительства Французской Республики,—эту оперу Мейербера, и она показалась мне подобной утренней заре занимающегося теперь над миром дня позорного отрезвления. Мне стало так дурно от этого представления, что я, сидя к несчастью в средине партера, не побоялся обычно охотно избегаемого движения, которое вызывает уход зрителя во время действия; однако, в этой опере, когда знаменитая „мать“ пророка справляется со своей скорбью при помощи серии нелепых рулад, и я был вынужден выслушивать это, мною овладел отчаянный припадок ярости. И с тех пор никогда не мог я уделить этому произведению ни малейшего внимания“.

И Генрих Гейне издевался в своем „Романцеро“:

Славный мастер музам верен.
Знаменитый Мейер-Берен
Дорогой наш Мейер-Бер —
Трудолюбия пример!
Потрудился он жестоко
И родил для нас „Пророка“!
Что за ширь и глубь какая!
Вот на весь земной наш глобус
Самый водянистый опус!
Утонченно поэтичный,
Титанически-первичный —
Он велик, как мир и Бог!

Французские тенденциозные пьесы во второй половине XIX века. Положение театра в России и в Польше.

В июле 1850 года, следовательно, еще во время Республики, министр внутренних дел Барош потребовал у Национального Собрания немедленного восстановления театральной цензуры, и депутаты приняли предложенный законопроект без больших возражений, так как непозволительные выходки на парижских сценах и в особенности непристойные фарсы вызывали в обществе большое раздражение. Цензура снова вступила в силу и начала действовать по системе, введенной уже в 1806 г.: работа распределялась между совещательным комитетом, который должен был знакомиться с новыми пьесами и вести переговоры с авторами, и руководителями театров — двумя „инспекторами", которые наблюдали за исполнением решений комитета и контролировали театральные постановки. Во времена Второй Империи цензура становилась все строже и в политических пьесах позволялось высмеивать только низложенные партии и свергнутые правительства. Дюма́-отец написал „Ричарда Дарлингтона", где высмеивал выборные махинации правительства, а Эмиль Ожье в пьесах „Дерзкие", „Сын охотника" и „Львы и лисицы" нападал на определенные политические группы. После франко-прусской войны, при третьей Республике, появилась первая политическая пьеса Сарду „Рабага", причем в главном герое усматривали карикатуру на Гамбетту [1]). Сарду восставал здесь против политических реториков, превращающих оппозицию в род ремесла, ибо в преобладающем влиянии людей этого рода он усматривал признаки разложения. „Там, где цивилизация гибнет, начинает работать адвокат". — Все великие народы, Афины, Рим, кончили этими тружениками языка. . . Где исчезает человек действия,

---

[1]) Адвокат и политический деятель, член правительства Национальной Обороны, первоклассный оратор. 1838—1882 гг.

там всплывает оратор. Это — время прекрасных речей и скверных поступков, маленьких дел и великих слов. . . Пока Византия спорила из-за какого-то лишнего или недостающего наречия, турки, молчаливо подкравшись в сумерках, очутились у ворот и стали действовать, не говоря ни слова". — Местом геройских подвигов Рабага Сарду избрал Монако; в лице генерала Петровского, странствующего рыцаря демократизма и коммивояжёра баррикад, он высмеивал старого Гарибальди. Постановка „Рабага" на сцене театра „Водевиль" 1-го февраля 1872 года, т.-е. через год после осады Парижа и ужасов Коммуны, вызвала крупный скандал. К манифестациям дали также повод драмы или драматизированные романы Альфонса Додэ — „Набоб", „Нума Руместан" и „Короли в изгнании". Шум возбудили и квази-исторические драмы „Гарибальди" и „Хуарец". Затем появился „Термидор" Сарду, — драма, проникнутая острой критикой революции и потому вначале запрещенная. Из других политических драм более нового времени надо упомянуть: „Парламентский день" националиста Мориса Барреса, где темой для пьесы послужил „буланжизм"[1]), „Даниэль Роша" Сарду, „Господин министр" — Кларти, „Депутат из Бомбиньяка" — Биссона, „Депутат Лево" — Леметра и „Мадмуазель де Бресье" — Дельпи; к ним примыкает множество пользовавшихся меньшим успехом политических пьес.

В России великая революция 14-го марта 1917 года внезапным натиском уничтожила казавшуюся неприступной твердыней деспотическую царскую власть и тем самым проложила путь и для развития так долго порабощенного театра. Строже и беспощаднее, чем где-либо, хозяйничала цензура в гигантской стране царя, стараясь задушить всякое свободное веяние в области драматической литературы и попросту запрещая постановку всех маломальски подозрительных пьес. До сих пор является неразрешимой, вызвавшей много споров загадкой, каким образом в 1840 году могла проскочить сквозь петербургское цензурное управление комедия Гоголя — „Ревизор", с неслыханной смелостью и едким остроумием изображавшая продажность и лень русского чиновничьего мира. Эта пьеса вызвала огромную сенсацию своим непреодолимым комизмом, верным изображением среды и острой обрисовкой характеров; публика, сама страдавшая от тогдашних порядков, восторженно принимала пьесу, но в среде чиновничества против нее поднялась сильнейшая буря, и на власть посыпались протесты и требования о ее запрещении. Однако, царь Николай I был в данном случае расположен понимать шутку и в припадке либерализма не только отверг все доклады о запрещении комедии, но даже нарочно приказал, чтобы эта сатири-

[1]) Генерал Буланже — французский политический деятель, сыгравший большую роль в конце 80-х годов прошлого века (1837—1891 гг.).

ческая картина русского чиновничьего быта ставилась во всех театрах его империи. К концу 40-х годов, вследствие революционного движения в Западной Европе, затронувшего также и Россию, строгости театральной цензуры еще усилились, и литература была совершенно скована. С тех пор обстоятельства мало улучшились, хотя такие талантливые драматурги, как Островский, Достоевский, Толстой, Горький, Чехов и др. усердно добивались большей свободы для русской сцены. Только с падением царизма и господства бюрократии наступила в России новая эра и для театра, но хаотическое состояние свободного народного государства мешает пока еще ожидаемому подъему. В Польше также связывают большие надежды с новым положением вещей. Иго России тяжело отражалось на польском театре, но и в прошлых столетиях политическая и социальная борьба, внутренние и внешние раздоры и всевозможные потрясения ослабляли и парализовали развитие польского искусства. Когда сеймовая Польша превратилась в русскую провинцию, генерал Раутенштраух принял на себя высший надзор за варшавской сценой. По утверждению одного современника, он ввел палочную дисциплину и заботился только о том, чтобы национальные стремления не смели подымать голову. При нем репертуар составлялся из „плохих переводов всего самого плоского и безвкусного, что только производила драматическая литература всех стран".

Преемники Раутенштрауха также преследовали только одну цель, — подавлять, во что бы то ни стало, польский театр и в особенности душить все национальные и свободолюбивые стремления. „Польский театр в Варшаве — не что иное, как наглая насмешка над несчастным народом, — писал в 1845 году один польский патриот, — потому, что все национальное из него изгнано". В конце девятнадцатого века под псевдонимом Иосифа Мазкова появилась патриотическая пьеса „Тамтен" (Тот), одно из самых сильных литературных обличений русского режима в Варшаве. В ней с потрясающим реализмом изображены мучения стремящейся к знанию и демократически настроенной польской молодежи, под варварским гнетом русской полиции и жандармерий. Освобождение Польши германским оружием, за которое Германии так плохо отплатили, обеспечивает теперь, наконец, польскому народу возможность развития национальной драматургии. Все поляки чрезвычайно воодушевлены задачей национального возрождения. Пожелаем же, чтобы это возрождение принесло в области драмы прекрасные плоды и повело к расцвету польского сценического искусства! Из современных талантов разносторонняя Габриэль Запольская в особенности способна использовать добытую для польской драмы свободу для создания новых драм и комедий. Ее драма „Варшавская цитадель" в потрясающих картинах изображает польскую жизнь под русским игом и, не удовлетворяя,

конечно, строго художественному масштабу, имела, тем не менее, во время войны большой внешний успех даже на германских сценах.

Горькое разочарование постигло тех, кто надеялся на блестящий подъем немецкого сценического искусства в Риге и других прибалтийских городах. Великолепный рижский городской театр, этот сборный пункт прибалтийских немцев, значительнейший рассадник немецкого языка и немецкой самобытности и сильное передовое укрепление, о которое десятилетиями разбивались все попытки руссификации, как известно, в январе 1919 года сгорел до тла; при безнадежно сложившихся обстоятельствах в Прибалтийском крае развитие немецкого искусства, повидимому, задерживается там на долгое время. Благодаря любовному отношению к искусству и щедрости прибалтийских немцев, рижский театр, несмотря на препятствия и притеснения со стороны русских, с давних пор занимал выдающееся место среди театров, где звучала немецкая речь. Сколько выдающихся артистов сотрудничали, подобно Рихарду Вагнеру, в рижском театре и усовершенствовались там! Сколько великих талантов встречало там радушный прием во время гастролей и праздновало свой триумф! Театр, павший жертвою вандализма, целых 32 года служил германскому искусству: новое здание театра, возведенное на месте старого по плану Пауля Бонштедта, было торжественно открыто 1-го сентября 1887 года под управлением Резике торжественным прологом и „Ифигенией в Тавриде“ Гёте.

Ноябрьская революция 1918 года.

За русской революцией, с неменьшей неожиданностью, последовал исполинский переворот в Германии, который, начавшись в Киле 8 ноября 1918 года, в течение немногих дней опрокинул все германские престолы и внезапно превратил старое полицейское государство в свободную республику. Несчастный оборот войны послужил поводом к этой великой германской революции, однако же, ее поразительно быстрое и уверенное распространение и полнейшая удача были бы, наверно, невозможны, если бы фундамент империи не был уже давно подточен. Промахи руководящих лиц, высокомерие юнкерства и военной власти, эксцессы капитализма, неудачные судебные приговоры, которые могли рассматриваться как проявления классовой юстиции, и другие печальные явления уже задолго до войны вызывали чувство горечи в широких народных массах и перетянули их на сторону радикальных партий, которые только выжидали благоприятного момента для свержения старой формы правления. Опять-таки на подмостках театров мирового значения появлялись признаки, предшествовавшие страшной грозе. Несмотря на притеснения полицейской цензуры, опасливо затыкавшей все отдушины общественного мнения, глухой ропот недовольных масс все же находил временами отклик в театре. Более или менее одаренные драматурги отражали эти народные настроения либо в образах прошлого, имевших отношение к настоящему, либо в непосредственных картинах нездорового современного состояния. Особенную сенсацию произвела драма из народной жизни „Ткачи" Гергарта Гауптмана, первое публичное представление которой могло состояться только после многолетней упорной борьбы с цензурой. Как известно, основу этой революционной пьесы составляет восстание ткачей летом 1844 года в Эйленгебирге. В пяти действиях развертывается картина нужды голодающих ткачей, эксплоатации рабочих на фабрике Дрейсига и возбуждающая их пропа-

ганда резервиста Морица Егера, который напевает взволнованным ткачам революционную песню „о Дрейсигере“:

У нас здесь есть в деревне суд —
Застенков всех страшнее.
Решенья не произнесут,
Чтоб жизнь отнять скорее.

Здесь мука медленно течет,
Здесь — камера терзаний.
Здесь стонам потерялся счет,
Свидетелям страданий.

У Дрейсигеров, палачей,
Шпионов служит много;
Все смотрят, как бы половчей
Кому подставить ногу.

О, псы, исчадья Сатаны,
О, выходцы из ада!
Вы грабите тех, кто бедны;
Проклятье — вам награда.

Бесцельны жалоба и стон,
Напрасно не просите.
„Не нравится, — ступайте вон
„И с голоду помрите“.

Ну, как не закипит душа
При виде этих бедных!
В дому нет часто ни гроша, —
О, будьте милосердны!

Что? милосердья — от скота!
Дадите вы поблажку!
Тираны, ваша цель проста —
Снять с бедняка рубашку.

В дальнейшем ходе пьесы описываются эксцессы рабочих и трагический конец старого ткача Гильзе, сын которого вовлечен в движение, между тем как он сам, уповая на Бога, знать ничего не хочет о бунте и насилии. 20-го февраля 1892 года дирекция „Немецкого театра“ в Берлине (Адольф Л'Арронж) представила в берлинское полицейское управление прошение о разрешении постановки написанной на местном диалекте пьесы Гауптмана; однако, 3-го марта она получила уведомление, что по мотивам полицейского порядка в разрешении отказано; поводом к запрещению послужило содержание первого, четвертого и пятого действий и отчасти второго и третьего. 22-го декабря 1892 года дирекция снова представила пьесу с некоторыми кулюрами и в этот раз на немецком языке. Полицейское управление осталось при своем отрицательном решении. Опротестование этого приговора перед берлинским „окружным комитетом“ 7-го марта 1893 года осталось безрезультатным. В своем постановлении окружный комитет

подчеркнул, что постановка пьесы в одном из публичных театров Берлина вызывает опасения, как бы чувства недовольных элементов среди зрителей не были слишком возбуждены и не вылились в опасную для общественного порядка форму. На решение окружного комитета присяжный поверенный д-р Греллинг, в качестве адвоката автора, подал апелляцию в главное судебное управление. В апелляционной жалобе, между прочим, приведены следующие соображения, представляющие общий интерес. „То обстоятельство, что несколько глупцов из зрителей могут усмотреть в пьесе намерения, которых в ней вовсе и нет, не может же быть поставлено в вину автору. Опасность неправильного понимания основной мысли сценического произведения и обобщения взглядов и событий, вытекающих только из индивидуальных обстоятельств, возможна в отношении всякого произведения литературы. Если бы, опираясь на это, стали запрещать пьесы, то пришлось бы изгнать из репертуара самые значительные произведения, как „Юлий Цезарь", „Кориолан", „Вильгельм Телль", „Фауст" и др. Все выдающиеся героические фигуры, созданные фантазией наших величайших поэтов, словом и делом уклоняются в большей или меньшей степени от проторенной дороги, по которой движется толпа и которую мы называем государственным и общественным порядком. Борьба своеобразных характеров против существующего порядка и составляет главный мотив всех трагических конфликтов". Тогда же д-р Греллинг сообщил суду и объяснение самого Гауптмана: „Создавая „Ткачей", он был очень далек от того, чтобы написать социал-демократическое партийное произведение, подобное намерение он рассматривал бы, как унижение искусства; только христианское и общечеловеческое чувство, называемое состраданием, помогло ему создать его драму". В заседании главного судебного управления 2-го октября 1893 года ассесор Беттхер в качестве представителя полицейского управления предложил отклонить апелляционную жалобу. Пьеса действительно в высокой степени способна возбудить массы и подать им обманчивые надежды на победу посредством революционных способов борьбы. В пьесе имеется революционная тенденция, подобно таким пьесам, как „Разбойники" и „Коварство и любовь". Песнь ткачей в особенности должна возмущать чувства каждого порядочного человека. Д-р Греллинг возразил указанием, что именно „Разбойники" и „Коварство и любовь" беспрепятственно исполнялись на сцене Королевского театра в Берлине, и притом как раз во время французской революции; то, что разрешала абсолютная королевская власть, наверно, должно быть разрешено теперь, когда свобода слова возведена в основу права, тем более, что Шиллер сознательно проводил тенденцию в своих пьесах — достаточно прочесть предисловие к „Разбойникам", тогда как натуралист Гауптман имел в виду дать только картины

из жизни, без всякой выраженной танденции. Не будет, конечно, ничего удивительного, если некоторые политические партии захотят воспользоваться таким выдающимся произведением для своих целей, однако, автор исходил из более возвышенной точки зрения. Гауптман хотел создать художественное произведение, а не партийное сочинение. После часового совещания суд постановил отменить предварительный приговор и разрешить постановку „Ткачей" на сцене Немецкого театра: исполнение в этом театре едва ли поведет к нарушению общественного порядка, так как этот театр преимущественно посещается представителями общественных кругов, не склонных к насильственным деяниям или другому способу нарушения общественного порядка. На основании этого решения 25-го сентября 1894 года в Немецком театре, руководство которым тем временем перешло к д-ру Отто Браму, состоялось первое публичное представление „Ткачей", сопровождавшееся бурными манифестациями потрясенной впечатлением публики. (Первое закрытое представление состоялось уже 26-го февраля 1893 года в Новом театре, организованном союзом „Свободная сцена".) Эту знаменитую премьеру в Немецком театре, составившую одновременно художественное и политическое событие, Отто Нейман-Гофер описал на другой же день в „Берлинер Тагеблатте": „Шум и рев одобрения с неслыханной силой разразились уже после первого действия и после каждого следующего акта они повторялись, достигнув предела возможного в театральном помещении. Кто мог бы с уверенностью разграничить элементы, из которых слагалось это более чем демонстративное, это „боевое" одобрение? В возбужденном театре трудно было, будучи самому взволнованным, оценить численную и акустическую силу отдельных проявивших себя мотивов. Только одно несомненно: если бы это творение не подействовало мощно само по себе, никакие побочные причины не могли бы вызвать такого необыкновенного триумфа. Великая драма нужды проникла в сердца зрителей, она взволновала их еще сильнее, чем на первом представлении „Свободной сцены", которое уже раньше проявило захватывающую силу этой драмы. Далее, значительную долю успеха следует приписать исполнению, местами совершенно неподражаемому, и в целом лучшему из всего, что дал до сих пор Немецкий театр. Конечно, и другие мотивы веско повлияли на результат. Нет сомнения, что часть зрителей хотела устроить демонстрацию против полицейского запрещения, для отмены которого пришлось прибегать к высшей судебной инстанции. Несомненно также, что сыграло роль и литературное и политическое партийное воодушевление. . . Побочные обстоятельства, способствовавшие вчера головокружительному успеху, ни на иоту не увеличивают ценности „Ткачей", но и не уменьшают ее. Все эти побочные обстоятельства временного, а потому и скоропреходящего характера. Но что

не временно и не преходяще — это изображение горсти людей, находящихся в крайней нужде. Не то, чтобы Гауптман впервые вывел на сцену нужду, но он сделал это чрезвычайно оригинально. Его „Ткачи“ — обособленное и единственное явление в мировой литературе. До них не было ничего подобного; для крайне своеобразного сюжета Гауптман создал и соответственную своеобразную форму. Вот эта оригинальность, это новое, непосредственно увиденное молодым творческим взором, эта уверенность и меткость и придают этому произведению его захватывающую и потрясающую силу“.

Уже год спустя, 24-го сентября 1895 г., „Ткачи“ были в сотый раз исполнены на сцене Немецкого театра, 26-го мая 1896 года — в 150-й, а 28-го декабря 1896 года — в двухсотый раз. В беспрестанной борьбе с цензурными властями пьеса Гауптмана постепенно пролагала себе путь на большие и малые сцены. „Ткачей“ ставили даже в Париже. Старый Сорсэ [1]) успел видеть их и задумчиво заметил: „Эта пьеса впервые дает настоящее понятие о толпе“. Это ценная похвала. Драма, в общепринятом смысле, не имеет героя, — героями являются все ткачи, вместе взятые.

Вслед за драмой Гауптмана из современных сценических произвецений социального и политического содержания самую сильную сенсацию вызвала двойная драма Бьернсона „Свыше силы“, которой также пришлось не мало повоевать с цензурой. Много лет это выдающееся драматическое творение норвежского писателя влачило почти номинальное существование книжной драмы. Свободная народная сцена в Берлине сделала 30-го мая 1897 года первую в Германии попытку поставить хотя бы в закрытом спектакле запрещенную цензурой вторую часть пьесы. 3-го октября 1900 года Штуттгартский придворный театр поставил всю драму и этим облегчил ей путь к другим театрам, которые до сих пор тщетно боролись с цензурным запрещением. Смелая вторая часть, которую мы только и имеем здесь в виду, трактует о роковом тяготении к безграничному в области социальной, подобно тому как первая часть говорит о том же применительно к области религиозной. С большой поэтической силой писатель развертывает реалистические картины современной классовой борьбы, ярко освещает контрасты между богатством и бедностью, нуждой и могуществом, фанатизмом и гуманностью, показывает заблуждения и неправоту обеих борющихся сторон, бичует как тех, кто легкомысленно совращает народ, так и тех, кто презирает его и призывает к миролюбию и милосердию в отношении заблуждающихся. Он заканчивает свою богатую мыслями и прочувствованную драму, влагая в уста своих двух аллегорических фигур Кредо („Я верую“) и Спера („Надейся“) утешительное предска-

[1]) Знаменитый французский драматург.

зание будущего: только когда обе силы, схватившиеся в ожесточенной борьбе — фанатики социалистических теорий и поборники застывшей аристократии, — признают свои ошибки и серьезно постараются избавиться от них, когда они захотят научиться друг у друга не выходить из „пределов своих сил“ и не теряться в безграничном и преувеличенном, но придерживаться естественного и возможного, тогда лишь начнется истинный прогресс человечества. Всюду, где появлялось это сильное произведение, оно оставляло глубокое впечатление и пробуждало интерес к социальным и политическим вопросам.

В противоположность пьесам Густава фон-Мозера, Кадельбурга, Шентана, Шлихта, Трота и др., восхвалявшим военный мундир и его носителей, в 1890-х годах и позднее появились пьесы, очень отрицательно изображавшие офицерскую жизнь и серьезно нападавшие на милитаризм. Прежде всего (в 1892 г.) Александр фон-Робертс в пьесе „Удовлетворение“ с реалистической силой осветил вызывавший всегда много споров вопрос о воинской чести. За ним последовал Зудерман, который в пьесах „Честь“ (первоначально „Двоякая честь“), „Родина“ и особенно в захватывающей одноактной пьесе „Фрицхен“ ярко обрисовал социальные отношения офицеров. Отто-Эрих Гартлебен пошел еще дальше и создал на этой же почве одноактные пьесы „Честное слово“, „Прощание с полком“ и особенно удачный „Понедельник“, имевшие огромный успех. Драматическая критика германской военной жизни достигла своего кульминационного пункта в „Вечерней зоре“ Бейерлейна, которая хотя и уступает по художественной ценности пьесе Гартлебена, но по своей сенсационности еще превзошла ее. За первый же год 1903/1904 она выдержала 1490 представлений, из них — 228 в Берлине, 57 в Мюнхене, 54 в Бреславле, 52 в Вене и т. д. Даже в Париж проникла эта немецкая военная пьеса: переведенная Рамоном, она была поставлена под заглавием „La Retraite“ в театре „Водевиль“ и произвела очень сильное впечатление. Подобно тому, как на берлинской премьере в Лессинг-театре 29-го октября 1903 года, так и в Париже, счастливую судьбу пьесы решил преимущественно третий акт с его искусной инсценировкой заседания военного суда, где потрясающими событиями обосновывается протест против несправедливых правил о субординации и дуэлях. В том же году проложила себе путь в Париж и другая немецкая военная пьеса „Дисциплина“ Фридриха фон-Конринга, совершенно исключившего „тему любви“ и трактовавшего спорный вопрос: может ли офицер восстать против невыносимых оков слепого „послушания трупа“, отодвигающего на задний план человека с его личными воззрениями и чувствами, или же железная дисциплина, бывшая всегда основой крепости германской армии, должна и здесь удерживать его от проявления человеческих чувств,

вызванных злостными придирками его начальства? В драме Конринга оскорбленный офицер, ротмистр, основательно сводит счеты со своим притеснителем, полковником и командиром полка, но затем кончает с собой, чтобы избежать грозящего ему строгого наказания за нарушение дисциплины. Можно упомянуть еще об одной пьесе из военной жизни, под названием „Воздух казармы" Г. М. Штейна и Э. Зёнгена, представленной 25-го января 1910 года, в первый раз на сцене барменского городского театра. В противоположность офицерским трагедиям, эта четырехактная драма изображает историю одного простого солдата. Откровенно, но без преувеличения, изображен в ней скверный и тяжелый быт казармы. В центре этой менее известной пьесы стоит унтер-офицер Фаллер, который добивается взаимности у племянницы своего фельдфебеля, но получает отказ и, желая мстить, всячески изводит отданного ему в обучение рекрута, пользующегося расположением девушки. При всем трагизме драмы исход ее — благополучный: Фаллера разоблачают, как отъявленного негодяя, и он несет заслуженное наказание.

Из многочисленных театральных произведений, восстающих против вреда, вносимого высокомерными и ограниченными бюрократами, следует назвать как самую удачную и имевшую наибольший успех сатирическую комедию Гауптмана из быта воров „Бобровая шуба". Эта остроумная пьеса, потерпевшая было неудачу при своем первом появлении на сцене берлинского „Немецкого театра" в 1893 г., но встреченная очень горячо в южной Германии и Австрии, дождалась через несколько лет настоящего триумфального приема в том же Берлине и с тех пор превратилась в самую популярную пьесу Гауптмана. Своим успехом она обязана главным образом забавной обрисовке характера заносчивого директора департамента фон-Веергана, который живет „где-то под Берлином" и чувствует себя призванным „защищать высшие блага нации", и превосходящей его умом вороватой прачки Вольф; сперва она борется с противником робко, нервно и старается хитрить, но потом, в сознании своего превосходства, смелеет и начинает играть с знатным и крутым барином, как кошка с мышью.

Кроме исполнявшихся с большим или меньшим успехом пьес социального и военного характера перед войной и переворотом появилось еще много тенденциозных пьес, которые, вследствие запрещения цензуры, технических недостатков или других причин, не увидели света рампы. К таким книжным драмам социал-демократического направления принадлежит и напечатанная в Берлине в 1899 г. пятиактная трагедия „Спартак" А. Х. Калишера. В этой трагедии, хотя и сохранена во внешних очертаниях эпоха войны рабов под предводительством фракийского гладиатора в последнем веке Римской Республики, однако, главный

герой произносит речи совсем в духе современных рабочих лидеров, и во всяком случае обнаруживает глубокое знание античной литературы. В третьем действии, после своих первых больших побед над римлянами, Спартак Калишера на большом собрании развивает свой план устройства будущего государства, где вводится равноправие женщин, отменяются права первородства, ограничивается капитал, вводится рабочая повинность, разрешается свободная любовь и т. д. Пользуясь историческими событиями древности, Калишер старается изобразить в драматической форме социалистические проекты улучшения современного государства и ради обоснования своих современных целей вплетает в пьесу ученые рассуждения по поводу права наследования евреев, „Республики" Платона, „Политики" Аристотеля и других древних законов и учений. Изображенный социал-демократом древности Спартак не пробил себе пути на сцену, но он заслуживает здесь упоминания, как драматическое выражение стремлений тех социалистов, которые во фракийском мятежнике и предводителе рабов видели высокий идеал. Упомянем мимоходом одно более раннее произведение, развернувшееся как грозное знамение на третьем году войны в ряде ярких картин французской революции на сцене берлинского театра Макса Рейнгардта: дикую и гениальную трагедию „Смерть Дантона" Георга Бюхнера, гессенского поэта свободы, в 1835 году, из-за своего памфлета с девизом: „Мир хижинам, война дворцам!" вынужденного бежать с родины и два года спустя преждевременно умершего в Цюрихе. В постановке Рейнгарда на сцене „Немецкого театра" эта разбившаяся на ряды отдельных сцен пьеса натиска и бури, которую раньше пытались сделать доступной для сцены, произвела потрясающее впечатление. „На сцене в течение всего вечера — новая декорация,—рассказывает об этой замечательной постановке Гейнц Геральд. — Справа и слева стремятся ввысь пары круглых могучих колонн цвета выветрившегося серого камня. Меняющийся задний фон отличается простотой: занавеси разных цветов, ступени, на которых сидят члены конвента и революционного трибунала; эти ступени вслед затем обращаются в лестницу, по которой взволнованная толпа народа бросается на Дворец Правосудия; решетка, зеленая стена с книгами, тюремное оконце, изредка мелькает вдали кусочек Парижа. Все это очень бегло, улетучивается, мгновенно меняется. Но остаются эти могучие серые колонны, как большая рама, с которой постоянно и разнообразно связывается игра. В этой раме и развертывается драма Великой Революции и история жизни Дантона с первой минуты, когда он кутит в веселой компании за игорным столом, и кладет голову на колени женщины, и до последней минуты, когда в полосе лунного света из мрака выступает узкая и высокая гильотина, только что положившая его голову для вечного покоя. Эти парные каменные колонны кажутся берегами, между которыми

течет поток — иногда тихий, часто же бурный, шипящий, бурлящий, рвущийся сквозь теснину, низвергающийся со скал, иногда вскипающий пеной до самого неба. Так Бюхнер принял судьбу Дантона прямо из рук действительности и вложил ее, еще дымящуюся кровью, почти неоформленную, в свою драму. Так она снова выступила перед нами на этой сцене, вторично воплотилась, стала опять действительностью. Но действительностью сознательного миража". Постановка 5-го октября 1917 года в нюрнбергском городском театре трехактной революционной пьесы „Дантон" Карла Лейста опять показала на сцене парижских людей террора. О Великой французской революции напоминали также представления „Термидора" Сарду и музыкальной драмы „Андрэ Шенье" Умберто Джордано. Бесславной революционной фигуре „безумного" 1848 г. была посвящена поставленная на сцене берлинского художественного театра в начале апреля 1918 г. пьеса „Лола Монтец" Адольфа Пауля.

Как видим, и до войны и во время войны не было недостатка ни в пьесах, рисовавших яркие картины из революционных эпох прошлого, ни в современных социальных и военных политических пьесах, указывавших на темные явления и непорядки в государстве и обществе и отражавших недовольство широких народных масс. К сожалению, бюрократическое государство мало прислушивалось к предостерегающим голосам. Старым полицейским способом цензуры пытались подавить или заглушить голоса неудобных увещевателей. И вот революция положила конец старому полицейскому духу. Одним из первых ее дел было посредством отмены цензуры предоставить полную свободу театру наравне с прессой. Это имело последствием появление на сцене ряда запрещенных и невозможных дотоле пьес: первой значительной пьесой этого рода была драма „Газ" Георга Кайзера, в первый раз поставленная франкфуртским Новым театром 28-го ноября 1918 года; она встретила хороший прием и быстро обошла несколько театров. „Газ" имеет связь с предыдущей пьесой того же Кайзера „Коралл"; центральной фигурой и тут и там является филантроп — сын миллиардера; в этой пьесе ему противопоставлен инженер, энергичный, беззастенчивый делец. Эта идейная пьеса с большим настроением и реалистическим сюжетом ставит вопрос о безудержном производстве и борьбе всех против каждого. Должна ли и дальше царить безумная борьба, опьянение производством и кровью? Должны ли мы мчаться дальше по старому пути убивающей душу механизации человечества и непрестанных войн? Вечно ли будет расцветать на развалинах все новое убийство? Эти и подобные им вопросы затрагивает драма Кайзера, заканчивающаяся выражением надежды на более счастливое будущее. Внучка миллионера должна родить „нового человека". За глубоко серьезной пьесой Кайзера последовала 6-го декабря того же года

на сцене мюнхенского театра одноактная забавная вещица „Министр“ Рода Рода. Проворно симпровизированная пьеска вышучивает с остроумием и насмешкой Мюнхенскую ноябрьскую революцию. Монарха, подданные которого говорят на баварском диалекте, мгновенно свергают с престола, и он вынужден бежать заграницу. Два члена нового социалистического правительства едут за ним следом, чтобы уговорить его подписать акт об отречении. В комнате, занимаемой в отеле его высочеством, испортилась печь, ее никак не удается затопить, и температура — весьма неприятная. Но один из новых министров, бывший до сих пор печником, снимает пиджак и пользуется случаем, чтобы доказать монарху полезность своей основной профессии. Очень забавен комический момент, когда господин министр требует сорок пфеннигов за свою услугу. Второй уполномоченный нового правительства прочитывает монарху ежедневную программу его обязанностей в прежнее время, и государь, испуганный и сконфуженный ничтожеством подобной деятельности, перестает сопротивляться и подписывает акт об отречении. Приправленная колкостями и выпадами на обе стороны одноактная пьеса вызывала хохот и имела успех, тем более, что в Мюнхене ее исполняли с великолепным юмором. В особенности был хорош Теодор Анцингер, врожденный комический талант, создавший из роли министра-печника жизненно верный народный тип. Заслуженное внимание обратила на себя поставленная 14-го декабря берлинским Малым театром трехактная пьеса „Свободные рабы“ — Ганса Франка, полная пламенного протеста против войны. В ней изображена драма матери, которая всеми силами удерживает своего третьего сына, после того, как война уже лишила ее двух старших сыновей. Эта мать, в борьбе за сына, остающаяся в конце концов одинокой и покинутой, обезумев от отчаяния, вонзает жандарму (символизирующему неумолимую власть государства) нож в спину. Ее арестуют, и вот она стоит „со скованными руками над этим трупом, как пылающее пламенем обвинения и жалобы, олицетворение всех матерей, которых война поразила в их детях“. Пьеса — школы Геббеля, драма, где выносится борьба за идею, и действующие лица появляются в ней как будто только для воплощения этих идей. Однако, идейная сила пьесы мало проявилась на сцене, и Эрнест Гейльборн дает этому следующее объяснение: „Мысль высказывается вся, без остатка, и зрителю ничего не остается для внутренней работы; сценическое действие развивается обнаженно, без всякой дымки и поэтому совершенно не возбуждает воображения; фигуры автора, — отчеканенные с самого начала счетные марки аргументации, вовсе исключают вопрос о смысле человеческого существования, так как сами легковесно его разрешают“. Написанная уже двумя десятилетиями раньше преждевременно скончавшимся Эмилем Розенау пьеса „Живущие в тени“,

изображавшая нужду и нищету Дортмундских углекопов, — серая картина серого пролетарского горя, освобожденная, наконец, от цензурного запрета,—была поставлена в берлинском Палас-Театре. Печальный быт и печальные происшествия с немалой силой драматического изображения вынесены на свет рампы и пропитаны горьким реализмом; однако, тенденция слишком навязчива, нехватает действительно художественного, поэтического мастерства в обработке сюжета. 23-го января 1919 года во франкфуртском театре давали трехактную драму „1913" Карла Штернгейма, постановка которой раньше не была разрешена Рейнгардту берлинской цензурой. С удивительным предвидением нашего времени создал Штернгейм семь лет назад это продолжение и конец к своему ранее написанному „Снобу". Грубый делец — символ индустриализованной Германии — видит в своих детях недостойных себя наследников и доходит до сознания, что этот мир показного блеска и разврата должен рухнуть и уступить место новому, руководимому нравственными идеалами. В роли современного Фортинбраса автор выводит Фридриха Штадлера, который с рвением Маркиза Поза предоставляет себя в распоряжение этого грядущего времени. На следующий день после франкфуртской премьеры „1913-ти" в берлинском Малом театре получила сценическое крещение „Tabula rasa" того же Штернгейма. Также желчная общественная сатира. В пьесе добравшийся до положения хозяина фабрики пролетарий, хитрый и эгоистичный, ловко использует социализм для своих личных целей, опираясь при этом на социалистических агитаторов — искренних, наполовину искренних и совсем лицемерных, на идеологов, идеалистов и подкупных политиков—и надувая их всех. Магдебургский городской театр первый поставил „Закон" Конрада Тербина, социалистическую трагедию, в которой искусно использованы для сцены конфликты, возникавшие из отношения былых грассировавших верхов к социал-демократической пропаганде. Рука „закона" хватает виновных, разрушает их жизнь, рассеивает их семьи, требует все новых жертв и все-таки не может загасить подземного пламени. В том же месяце „Революционер" Вильгельма Шпейера справлял свою премьеру в гамбургском Немецком театре. В этой психологической драме изображена борьба двух женщин — русской фанатички и немецкой студентки из-за русского революционера — аристократа и мечтателя. Ни та, ни другая соперница не одерживает победы, так как мягкий, безвольный Алексей, удрученный подозрением в предательстве и, кроме того, потрясенный противоречием между своими воззрениями и обязанностями, выстрелом из револьвера лишает себя жизни. Романтическая любовная интрига переплетается с оригинальными рассуждениями о германизме и славянстве, об активизме и христианстве, о сохранении целости государства и разрыве ограничений. Вскоре после того

состоялась постановка переделанной Газенклевером „Антигоны" во франкфуртском театре, который под руководством Цейса проявляет большую отзывчивость к интересным литературным новостям. Вальтер Газенклевер не опирается исключительно на Софокла, он изображает старые события, но переносит ужасы войны, бессмысленность грубой силы и преступное легкомыслие, поражавшие семивратые Фивы, на нащу эпоху.

Венский Бургтеатр, которому пришлось много выстрадать под гнетом цензуры, поставил 8-го февраля 1919 г., как первую новую пьесу после добытой вместе с революцией свободы, „Dies irae"— Антона Вильдганса, трагедию сына, погибшего от раздоров родителей, пьесу широкого размаха, смело преследующую вину родителей до самых тайн зачатия. На многих сценах перебывала трагикомическая современная пьеса Обервега и Ритшля „Хлопотун", где центральная фигура, секретарь Пунш, то раб и властелин канцелярии, то смелый реформатор мира и взрослый ребенок, и трогателен, и смешон и своим бестолковым и суетливым нравом дает благодарный сценический материал для актера. Написанная еще в 1917 г., но тогда запрещенная одноактная пьеса „Конец Мариенбурга" Герберта Эйленбурга, впервые воплотилась на сцене в веймарском Национальном театре 21 марта 1919 г. Автор влагает в события, разыгрывающиеся в 1466 г. в обреченной гибели крепости среди мирно настроенных и воинственных рыцарей, намеки на возможное крушение Германии. Написанная хорошими ямбами и отличающаяся острой обрисовкой характеров, небольшая драма имела заслуженный успех. Тут же надо упомянуть о демонстративном успехе, которого удостоилась более ранняя трагедия того же Эйленбурга „Курт из Крейта"; герой ее одушевлен тем же фридерицианским духом, что и принц Гомбургский Клейста и майор Теллыгейм Лессинга. Постановка пьесы в берлинском Драматическом театре совпала с бурными спартаковскими днями. Аллегорическая трагедия „Поколение" Фрица Ф. Унру страстно восстает против войны. Изображение потрясающих событий автор сочетает с собственными горькими размышлениями над страдальческим уделом человечества, подстрекаемого стремлением к вечному рождению и вынужденного каждый раз приносить свое потомство в жертву Молоху уничтожения. „Быть может, со времен античности не проявилась в драме так зловеще и так явственно неумолимость человеческой судьбы, как здесь, — писал Бернгард Дибольд после франкфуртской премьеры"; — лишь война наделила писателя нашей нервной эпохи таким острым зрением и неслыханным мужеством, чтобы смотреть сквозь глазные отверстия железной маски в хаос последних непостижимостей. Поколение, которое война принудила к взаимному истреблению народов, в очистительном огне собственных преступлений познает бесцветную пошлость квази-идеалов тщеславного геройства. Это

поколение не поет обычного гимна спортивно расцениваемой храбрости, „сладкой“ смерти в бою, от веселой молниеносной пули в пороховом дыму, — оно проклинает смерть, оно вопиет против такого употребления сил человека, оно восстает и негодует против судьбы“... Интересна впервые поставленная на сцене маннгеймского Национального театра трагикомедия „Summa Sumarum“ Германа Кесселя, герой которой, апоплектический дипломат, беспомощный перед духом нового времени, погибает под натиском переворота. Упомянем еще о введенной дрезденским театром Альберта драме „Консульство“ Карла Лейста, рассчитанной на внешние эффекты пьесе из времен Наполеона, построенной на заговоре Жозефа Арена против первого консула, и о новой постановке театральным товариществом Губена пьесы Элинор Гопфенгартен, — „Сильнейшая власть“, в основу которой положено восстание в Ирландии после 1848 года. Много других новостей с политическим и социальным привкусом появилось под защитой новой свободы. Некоторые из них обратили на себя внимание не только благодаря заключенной в них тенденции, но и своей художественной ценностью, как сильные сценические произведения, порожденные потребностями времени и драматически выпукло изображающие на судьбе отдельных личностей явления типичные и общезначущие. Но, конечно, большинство пьес, в стремлении к использованию благоприятной конъюнктуры поспешно заполонивших сцены, принадлежат к малоценной, преходящего значения драматургии. По поводу некоторых социалистических пьес новейшего жанра Макс Гассе метко заметил: „Едва ли социалистическая пьеса будущего станет строиться в зависимости от теорий Энгельса и Маркса. . . . Источник силы драматического творчества, создающего более, чем однодневные ценности, лежит глубже; если оно не основано, главным образом, на духе германской народности, никакое произведение такого искусства не устоит против бурь времени. Сцена совершенно равнодушна к политической принадлежности своих работников, она только глядит им в глаза и спрашивает: „Действительно ли ты избранный, действительно ли ты настоящий писатель сцены?“ Опять вследствие пошлости и эксцессов современных драматических произведений раздаются уже голоса о том, возможна ли полная отмена цензуры. Однако, хотя неограниченная свобода влечет за собою нежелательные явления, но все-таки они далеко не так вредны, как хозяйничанье цензуры. Самое веское слово в вопросе о цензуре сказал, кажется, Грилльпарцер: „Должна ли быть цензура? Да, — хорошая цензура. Но так как хорошей цензуры быть не может, а плохая вреднее, чем никакая, то пусть не будет никакой. Что же касается хорошей цензуры, то ей следовало бы заменить прежде всего обычный вопрос: вредно или не вредно то или иное произведение или мнение? — другим: верно

или ложно это мнение? Ибо если оно верно и все же вредно, то пусть изменится то, чему вредит верное, потому что оно и есть дурное, истина же — источник всего хорошего. Но защищать дурное только потому, что оно уже существует, и задерживать ради него развитие истинного и хорошего, это значит совершать величайшее святотатство, на какое способна человеческая природа". С тех пор, как Грилльпарцер написал эти слова, делалось не мало серьезных попыток ввести „хорошую" цензуру, но все они не оправдались, слова же Грилльпарцера остаются в силе; безупречную цензуру нельзя устроить просто уже в силу невозможности для одного человека обозреть в этой чрезвычайно широкой области все обстоятельства и соотношения и быть во всех случаях справедливым судьей. Доказательством того, что и в наше время театральной свободы нет недостатка в странных и смешных мерах предосторожности при выборе пьес для постановки, служат два „запрещения", о которых нам сообщили из Дортмунда: „Там по инициативе нескольких членов дирекции городского театра пришлось снять с репертуара „Принца Гомбургского" Клейста и „Орлеанскую деву" Шиллера, так как все, что говорится в этих пьесах, должно при современных обстоятельствах тяжко оскорблять чувства значительной части посетителей театра, и нельзя заставлять актеров произносить слова, которые так противоречат фактам". Очень печально, что в наши дни вообще существует опасность неправильного понимания духа немецких классиков! Неужели опасаются в „Орлеанской деве" феодального прославления расслабленной королевской власти, а в „Принце Гомбургском" — несвоевременной рекламы династии Гогенцоллернов? Тот, кто усмотрел в этих поэтических произведениях политику, а не воспринимал их только с точки зрения искусства и этики, тот никогда их не понимал и не наслаждался ими.

Вместе с павшими германскими тронами Ноябрьская революция устранила и германские „придворные театры", которые превратились в „государственные", „национальные" и „городские" театры, и взамен утраты монарших милостей рассчитывают теперь на государственные и городские субсидии. Без сомнения, театры столиц или резиденций многим были обязаны покровительству государей. Не мало германских владетельных князей, искренне одушевленных любовью к искусству и одаренных пониманием его, охотно и щедро жертвовали придворным храмам муз, но при всем признании полезного и выдающегося, выполненного придворными сценами, надо все-таки согласиться, что система придворных театров пережила себя, и ее организация и придворные соображения не подходят больше для нашей эпохи.

Когда театры перестали быть придворными, завязались оживленные споры вокруг вопроса о дальнейшем руководстве ими.

Революция в театре тотчас же проявилась в сильном стремлении к участию в управлении со стороны артистов и служащих, и действительно скоро в различных городах советы артистов и рабочих, „сценические советы" или другие подобные выборные органы приобрели влияние на дирекцию. Уже молодой Гёте разрабатывал проекты республиканского устройства сценического мирка. В своем романе „Учебные годы Вильгельма Мейстера" (как и в более ранней редакции „Театральная миссия Вильгельма Мейстера") он рисует основание театральной республики и заставляет Вильгельма обратиться с речью к членам театрального товарищества, к которому он примкнул: „Конечно, среди хороших людей республиканская форма правления единственная и лучшая. Если б я мог внести поправку при таком устройстве, я предложил бы исполнять должность директора поочередно и оставить при нем нечто вроде маленького сената". Устами Вильгельма Мейстера Гёте продолжает: „Что же нам мешает, — воскликнули они (артисты), — тотчас же приступить к подобному опыту? Все мы — свободные люди, не связаны ничем и не обязаны друг другу. Так попробуем же, по крайней мере, во время предстоящего нам путешествия учредить такую идеальную республику". — „Это будет странствующее государство,—заметил один из них,—и у нас, благодаря этому, не будет споров из-за границ". Тут же приступили к делу: Вильгельма избрали первым директором, учредили сенат, женщинам предоставили в нем место и голос, предлагали законы, отвергали, принимали их; время проходило незаметно, и им казалось, что никогда еще они не проводили его так приятно". Но, как руководитель веймарского придворного театра, Гёте признавал только монархический принцип и ввел даже довольно деспотический режим. Если кое-что и можно сказать в пользу республиканского устройства театра, то все же опыт учит, что в сценическом царстве успех наблюдается только там, где какая-нибудь выдающаяся личность одна держит бразды правления: Гамбург переживал полосу блестящего расцвета под управлением энергичного Людвига Шрёдера, Маннгейм — Дальберга, Лейпциг—при Кюстнере, Вена—при Лаубе, Карлсруэ—при Эдуарде Девриене, Мейнинген под руководством герцога Георга и т. д. Иффланд, перенимая управление берлинским театром, который он из плачевного застоя вывел в полосу расцвета, выговорил себе „неограниченную полноту власти", он не желал иметь никого ни над собой, ни рядом с собой. Оскар Блюменталь также отверг всякую двухголовую или многоголовую систему, выразив свое мнение остроумным стихом:

Париков для театра не надо вводить,
Но по-княжески править свободной рукой.
И уж лучше театру без головы быть,
Чем иметь сразу две над собой.

История германского театра не знает случаев расцвета театра под управлением художественного совета или комиссии или иной коллективной власти. Я вполне соглашаюсь с Францем Грецером, который так высказывается по поводу сомнительных устремлений наших театральных революционеров: „В театральном деле господство массы, власть, исходящая больше, чем от одного самого сильного человека, просто невыносима, и вместо многих примеров неизбежного распада коллегиального или, вернее, псевдоколлегиального руководства сценой достаточно вспомнить тот случай в Немецком Художественном театре, когда образовавшееся в 1913 году товарищество провалилось, хотя члены его, наследники и ученики Брамса, являлись отборнейшим по составу из всех театральных товариществ. Если нельзя уж обойтись без художественных советов: при исключительно совещательной власти приветствую их, переход же в их руки исполнительной власти означает конец плодотворной работы". В таком же духе высказывается известный специалист д-р Эрнст-Леопольд Шталь в Гейдельберге: „Опыт в отношении товариществ артистов (Немецкий театр в Гамбурге), основанных на принципе равенства, столько же говорит против них, как и чисто психологические соображения: ведь именно то, что составляет одно из самых ценных качеств художника—способность отдаваться моменту, его „настроение", которое нельзя просто перевести словом „каприз", и делает его, притом всегда лично заинтересованного, неспособным к руководительству". Зато д-р Шталь вполне приветствует создание института доверенных, одного или нескольких выборных из среды артистов, которые выступали бы посредниками в спорных вопросах между дирекцией и труппой".

Главный театральный директор д-р Цейс также предостерегает против раздробления ответственного руководства: „Кто мыслит, как реальный политик, и избегает дешевых лозунгов, тот должен сказать, что образование совещательных и апелляционных инстанций из артистической среды мыслимо и возможно, но зато ошибочно в корне ограничивать самостоятельность художественной личности руководителя, который только тогда может нести бремя ответственности, когда ему предоставлена полная свобода решения. Ошибочность такого стремления понимают многие артисты и сами. Не в интересах истинного художника иметь дело с таким по-новому „ограниченным" директором. Им достаточно пришлось терпеть от руководителей театров, случаем или кумовством вознесенных на высоту. Если самостоятельная художественная деятельность руководителя театра сведется на-нет, то можно с уверенностью сказать, что театры будут низведены до уровня безлично руководимого чиновнического учреждения. Если артисты требуют от всех, кто, по старому выражению, является их начальством, человеческого понимания, сознания коллегиальности, справедливости и доброты при всей твердости упра-

вления, то они трижды правы, и никто не упрекнет их за это. Но они сами могут этому способствовать, если подкрепят свои требования усиленным чувством ответственности, ярко выраженным пониманием целого в художественном деле и будут поддерживать гармонию театральной жизни, отрешившись от эгоизма и обособленных стремлений. Соглашение, как одно из лучших достижений революции, должно стать основным положением в художественной профессии". Особенно энергично высказывается против театральных советов памятная записка, которая исходит от широкого круга наиболее известных деятелей театра—директоров, драматургов, артистов, певцов и музыкантов. Вот что сказано в этом заслуживающем внимания документе: „Театр, который вместе со всем миром соскочил с петель, должен быть перестроен на основе новых законов. Артистам предоставляются большие права, в частности второстепенные силы должны быть экономически лучше обеспечены своим занятием. Будет ли в этом новом здании место и свет для искусства? Этот вопрос и объединил подписавшихся под этой запиской. Мы признаем и уважаем заслуги профессиональных организаций. Мы всецело становимся на сторону социальных и экономических достижений, указанных новым договором, заключенным согласно переговорам между театральным союзом и товариществом германских работников сцены. Но, помимо этого, мы считаем роковой ошибкой уничтожение или ограничение свободы творческой личности. Мы предостерегаем тех, кто попытался бы заградить поток обновления, исходивший за последние десятилетия от театра немцев, при помощи параграфов и их охранителей. Это противоречит здравому смыслу,—нелепо решать большинством голосов вопросы искусства, исходящие всегда от отдельных лиц и только ими разрешаемые. Эта опасность грозит главным образом со стороны следующих нововведений: прежде всего от так называемых театральных советов. В государственных и городских театрах, которые должны служить образцами, эти советы уже приступили к своей деятельности и решают художественные вопросы большинством голосов. Во-вторых, — от возвращения к уже отжившим обозначениям специальности в договоре. В-третьих, от принудительного вступления руководителей и сотрудников театров в существующие товарищества. Большинство артистов не состоит в союзах. При таком порядке судьба художественных задач неминуемо становится в зависимость от второстепенных сил, а понимание ими этих задач является сомнительным. Отразится ли благоприятно на искусстве, если руководитель театра будет иметь за спиною, вместо придворной ложи, артистическую комнату, где многоголовый художественный совет своими разговорами и указаниями свяжет его по рукам? Должен ли он позволить руководить собой тем, кто сами нуждаются в его руководстве? Откуда ему взять авторитет для сплочения вокруг художественной

работы всех тех, которые с своей стороны властны отвергать его распоряжения? Художественное творчество нельзя обобществить, оно всегда останется достоянием отдельного лица, и именно потому, что театральное искусство имеет много членов и притом беспокойных, оно должно иметь голову. Театр принадлежит не только актеру, но в одинаковой степени и драматургу и композитору, и не последнее слово о нем имеет право сказать и весь народ".

Эту памятную записку подписали, между прочим, Герман Бар, Виктор Барновский, Альберт Бассерман, д-р Рихард Беер-Гофман, Рудольф Бернауер, Лео Блех, Ядвига Блейбтрей, Луиза Дюмон, Клара Дюкс, Геберт Эйтенберг, Мария Фейн, Рейнгард Геринг, Карл Гагеман, Вальтер Газенлевер, Гергардт Гауптман, Карл Гауптман, Гуго ф. Гофмансталь, Фридрих Кайслер, Леопольдина Константин, Вернер Краус, Эльза Леман, Отто Лозе, Генрих Манн, Артур Никиш, Макс Рейнгардт, Альфред Роллер, Франц Шальк, Макс фон Шиллингс, Артур Шницлер, Вильгельм фон Шольц, Рихард Штраус, Елена Тимиг, Бруно Вальтер, Ганс Васманн, Пауль Вегенер, Фридрих фон Вейнгартнер, д-р Людвиг Вюльнер и д-р Карл Цейс. Упомянутый в записке новый нормальный договор есть плод отрадного мира между вновь организованным союзом театров и товариществом германских работников сцены, мира, достигнутого после долголетней и ожесточенной борьбы. Переговоры, которые велись в примирительном тоне, увенчались соглашением между союзом директоров театров и всеми организациями театральных сотрудников. Отныне союз театров, товарищество сотрудников сцены, союз хористов, всеобщий союз музыкантов и балетный союз объединены тарифными договорами, действительными на много лет вперед. Таким образом возникавшие раньше затруднения, к сожалению, часто препятствовавшие художественным стремлениям, теперь устранены, надо надеяться, навсегда, тем более, что создан на паритетных началах комитет, который должен обсуждать и вводить дальнейшие улучшения. В будущем концессии будут подлежать утверждению союза театров и товарищества работников сцены, затем — рассмотрены и установлены правила снабжения костюмами, в частности и для женского персонала, ожидается учреждение бесплатного бюро по приисканию работы, одинаковые контрактные права вводятся для руководителей театров и для артистов. Этими соглашениями, проникнутыми социальным духом, сотрудникам театра обеспечены значительные улучшения и облегчения. Для обеспечения за союзом театров и товариществом власти, достаточной для проведения в жизнь всех постановлений, в будущем все руководители театров должны принадлежать к союзу, а все сотрудники театров — к товариществу или союзу хористов или музыкантов. Между союзом театров и союзом германских писателей также заключены новые договоры, содержащие важные улучшения обычных условий в интересах обеих сторон. В силу

этого нового соглашения исчезают из договоров с издателями затруднительные гарантии тантьем, часто приносившие театру большие убытки; прекратилась также передача пьес оптом, заставлявшая директоров театров, ради получения хорошей вещи, покупать заодно несколько плохих пьес. Союз театров борется также против вмешательства „профессиональных советов" в художественные дела; было громогласно заявлено, что подобное вмешательство неизбежно ведет к гибели театра. Коллегиальное решение вопросов о замещении должностей решительно отвергнуто. Единогласно постановлено ввести во всех германских театрах социальный налог: с каждого выданного входного билета взимается 5 добавочных пфеннигов с целью создания фонда для снабжения актеров гардеробом, для содержания бесплатного бюро для приискания службы и других профессионально-художественных и социальных нужд. Проекты учреждения пенсионной кассы для престарелых руководителей театров и урегулирования игры в праздничные дни, с обязательной силой для всего государства, встретили на последнем собрании союза театров благоприятный прием. Далее, на паритетных началах учреждены шесть третейских судов для разбора всяких споров. В Берлине будет заседать в качестве высшей инстанции главный суд. Председатель Георг Гюльзен-Гезелер в заключительном собрани и 5-го июня констатировал при радостном одобрении всех присутствовавших, что благодаря тарифным договорам и новым постановлениям союз театров ожил „для новой жизни". Пусть же обеспечат все эти решенные союзом театров и корпорациями артистов новые реформы процветание германского искусства и людей театра, как этого все желают и ожидают!

В некоторых городах, при первом натиске яростной социализации, деятельность театров сильно пострадала от вмешательства разных советов, временно ставших у власти. Особенный шум и раздражение вызвали известные происшествия в Дюссельдорфе, где заслуженная артистическая чета Линдеман-Дюмон была посредством интриг и подвохов отстранена временными носителями власти от руководства дюссельдорфским театром, их собственным созданием, доведенным до высокого совершенства и пользовавшимся громкой славой. В Мюнхене были попытки тиранизировать дирекцию национального театра, но глава его. Шваннеке, и уполномоченный труппы, героический актер Ульмер, сумели отвести грозившую опасность. И в Штуттгарте, Дрездене, Лейпциге, Гамбурге и других городах не обошлось без ожесточенной борьбы. Политические неурядицы повели вообще к немалым экцессам разного рода. Вероятно, с наступлением порядка они найдут свой корректив, поскольку они не сгладились уже. Но не в одной Германии, во Франции также сценическая художественная работа сильно страдает из-за социаль-

ного и политического движения, о чем свидетельствует, между прочим, жанровая картинка в „Cri de Paris“, рисующая современные заботы и печали парижского театрального директора.

„К десяти часам утра назначена репетиция „Короля Лира“. С „благосклонной улыбкой“ господин директор появляется на сцене. „Готово?—спрашивает он.—Можно приступить к репетиции? Где же декорации?“ Господин инспектор докладывает, что у машинистов и рабочих сегодня важное заседание их профессионального комитета, и поэтому они не могут явиться на репетицию. „Не беда,—ухмыляясь, замечает директор,—будем репетировать без декораций. Ну, начинайте первую сцену!“ Кент выступает и бодро произносит первые слова. Однако, где же герцог Глочестерский, второй преданный друг старого короля? Он только что дал знать по телефону, что сегодня утром должен прочесть реферат в экономическом союзе актеров по вопросу о выработке цен на съестные продукты. „Ладно,—говорит директор,—перейдем к следующей сцене“. Лиру предстоит объявить о своем роковом плане раздела. Однако, куда же девался старый король? „Он внизу, у ворот,—отвечают директору,—этот господин не синдикализирован, и поэтому контроль организации артистов сцены не впускает его в театр“. — „Ради Бога,—говорит директор, — пусть он скорей организуется“. Идут к воротам, король Лир решается вступить в организацию и восходит на престол своих предков, чтобы разделить королевство между дочерьми. Регина и Гонерилья аккуратно на своем месте, но их будущие супруги, герцоги Корнваллийский и Албанский, непозволительно долго заставляют себя ждать. Наконец, с большим опозданием они появляются. В качестве членов подкомиссии они участвовали утром в заседании с представителями союза драматургов, в них еще не улеглась досада, они сердиты, и счастье, что автор пьесы умер несколько сот лет тому назад и не может их слышать... Король Лир уже благополучно разделил две трети своего королевства и ищет взором „последнюю, но не ничтожнейшую“ из своих дочерей, благородную Корделию. Ее нет. Вместо нее появляется старая костюмерша и объясняет, что мадемуазель просит ее извинить: ее срочно вызвали на конференцию кино-артистов, которые сегодня совещаются с представителями фабрикантов фильм. Директор покоряется и подает знак: нельзя же так, репетицию нужно прекратить. Но только он поворачивается к выходу, как из суфлерской будки вылезает человек и от имени союза суфлеров подает ему список выработанных союзом минимальных требований, в виде объемистой тетради. Безмолвно принимает директор это литературное произведение и отправляется в свою канцлярию, где его уже ждет депутация от билетеров и капельдинерш“...

Важное давнишнее требование, вновь настойчиво выдвинутое революцией, состоит в том, чтобы отныне театр стал доступным

всему населению. Театры должны широко распахнуть свои двери народным массам, которые за дешевую плату желают приобщиться к тому, что предлагает сцена. Здесь предстоит решение трудной задачи. Надо найти способ уравнять расходы, растущие с повышением окладов, и ожидаемое, благодаря понижению входной платы, падение доходов. Труднейшая проблема, которую не разрешить одним махом, и вообще не разрешить радикально, пока в Германии еще нет народных театров, вмещающих, наподобие древних амфитеатров, большие массы зрителей. Расширение контингента зрителей требует также изменений в репертуаре. „Нельзя отрицать,—говорит Виндс, — что до сих пор стол был накрыт только для высших десяти тысяч, поэтому подавались часто лакомства вместо простой домашней стряпни, и повара только тогда имели успех, когда изготовляли блюда, соблазнительные для избалованных верхов". Много различных пожеланий и требований, надежд и ожиданий возникло в связи с созданной революцией обстановкой. Наблюдается сильное стремление связать театр, этот идеальнейший жизненный фактор, со всеми изменениями и потребностями времени. Как в 1848 году, предложения и планы коренных реформ всплывают снова в большом изобилии. При этом возникают эксцентричные, невыполнимые проекты, идеалистические мечтания, скорее вредные, чем способствующие делу реформы.

Так как революция энергично отстаивает взгляд на театр, как на художественное и развивающее народ учреждение, свободная республика не может уклониться от обязанности широко поддерживать и поощрять это учреждение. Много достигнуто уже тем, что театры перешли из ведения полицейских властей в ведение министерств исповеданий, на обязанности которых будет лежать охрана и поддержка театров наравне с университетами, художественными галлереями и школами. Однако, при этом нововведении должно быть обращено строгое внимание на то, чтобы влияние государства не превратилось в опеку, и за местным или „национальным" театром была обеспечена его художественная независимость и свобода. Поистине, сцена заслуживает самой живейшей поддержки и заботы государственных, местных и городских властей, потому что, несмотря на многие уклонения, которых нельзя отрицать, она остается одним из важнейших народно-образовательных учреждений.

Попробуем проверить, как оценивали величайшие германские умы театр, и применимо ли еще их мнение об исключительном значении театра и для нашего времени. Шиллер в своей статье „Сцена, как нравственное учреждение" утверждал, что театр есть важнейшее орудие для воспитания и образования народа. Ему грезился идеальный строй, с тремя дружными сестрами: Религией, Законностью и Сценой; из них последняя, самая совершенная и прекрасная, ведет хоровод. Если многие мысли, которые 135 лет назад с юношеским воодушевлением

развивал Шиллер, кажутся нам сегодня преувеличенными, тем не менее многие положения его статьи сохранили свое значение навсегда. Здесь приводятся только наиболее значительные места его изложения: „Театр есть учреждение, где сочетаются удовольствие с поучением, отдых с напряжением, забава с образованием, где никакие струны души не натягиваются в ущерб другим, никакое удовольствие не достигается за счет целого. Когда горе гложет нам сердце, печальное настроение отравляет часы одиночества, свет и дела нам противны, когда тысячи забот гнетут душу и под влиянием профессионального труда пропадает наша восприимчивость, мы спешим в театр—в грезах этого искусственного мира мы забываем о действительности, мы снова обретаем себя, наши чувства оживают, спасительные страсти потрясают нашу дремлющую природу и волнуют нашу кровь. . . . Театр больше всякого другого общественного учреждения государства является школой практической мудрости, путеводителем гражданской жизни, верным ключом к самым заповедным тайникам человеческой души . . . Поскольку видимое изображение действует сильнее мертвой буквы, постольку же сцена влияет глубже и длительнее, чем мораль и законы".

Гёте оценивал театр не ниже, чем пламенный Шиллер. В 1825 г., уже на склоне лет, обладая просветленной жизненной мудростью, он писал графу Брюлю: „Театр всегда останется одним из самых важных дел, и умышленно и случайно с ним связано очень многое"; а при открытии берлинского Придворного театра в мае 1821 г. Гёте в своем прологе вдохновенными стихами воспел значение драматического искусства. „Хороший театр может оказать огромное влияние", — говорит Лессинг, а Шекспир называет актеров „зеркалом и сокращенной хроникой века". Превосходный переводчик Шекспира и драматург А. В. фон Шлегель замечает в своих лекциях по драматическому искусству и литературе:

„Театр, где соединяются чары разных искусств, где самой возвышенной и глубокой поэзии порою служит истолкователем самое утонченное драматическое искусство, — где архитектура дает блестящую оправу, а живопись — иллюзию перспективы, где и музыка приходит на помощь, чтобы создавать или усиливать настроение, — театр, наконец, где проявляется в немногие часы общественное и художественное образование, накопленное целой нацией, плод ее вековых стремлений, театр, говорю я, обладает исключительным очарованием для всех возрастов, полов и состояний и всегда был любимым развлечением духовно одаренных народов".

Перейдем от классиков к суждениям специалистов нового времени.

Фридрих Геббель высказывается так: „Театр всегда был, и особенно в наше время стал, таким важным учреждением, что

необходимо стараться во что бы то ни стало поднять его". Рудольф Готшалль в качестве первоосновы выставлял требование: „Искусство опять, как в античные времена, должно стать областью общественного интереса, культ прекрасного должен воцариться в посвященных ему палатах, а театр, как национальное учреждение, — приобрести столь же народное, как и идеальное значение". По мнению Альфреда Бергера, остроумного эстетика, заслуженного драматурга и руководителя театра, на театре лежит большая и прекрасная задача заботиться о том, чтобы „исходящие от звезд литературы лучи света и счастья проникали в огромные массы человечества и просветляли и согревали людские души". Достойно внимания также мнение профессора Лейпцигского университета, д-ра Фолькерта:

„Никто не станет оспаривать, что сцена мощно влияет на жизнь народа. Те самые образы и мысли, которыми говорит с читателем книга, только мимоходом задевают его, но могут с неотразимой силой захватить его душу, как только они предстанут перед ним с наглядностью и приковывающей реальностью театрального зрелища; надо также принять во внимание, что для большинства посетителей театра драматическая литература в форме книг очень мало или вовсе не существует. В особенности с современными драматургами знакомится через посредство их печатных произведений только очень незначительная часть театральной публики. Таким образом для многих сцена — единственное место, откуда с ними говорят драматические творения. Наконец, нельзя упускать из виду, что для немалой части зрителей связь с духовной жизнью достигается, за исключением газет, преимущественно посредством сцены".

Итак, мы видим, что в оценке значения театра специалисты нового и новейшего времени вполне сходятся с классиками. Конечно, верно, что в наши дни значительная часть публики посещает театр не ради чисто художественного интереса, а скорее из желания развлечься и приятно провести время, но ведь и в этом сказывается потребность оторваться от однообразного и большей частью перегруженного работою существования, чтобы хотя на миг унестись в мир призрачности и милой иллюзии. Театр и в качестве места отдыха и удовольствия имеет важное значение. Он дает возможность культурному человеку, мысли которого целый день вращаются вокруг его профессиональной деятельности, хоть вечером свободно вздохнуть и забыть за веселой игрой свои заботы и огорчения. Удовольствие необходимо — измученный работою человек имеет право на удовлетворение земных потребностей своей души. Поэтому отнюдь не предосудительно, если театр считается с потребностью отдыха и развлечения и на-ряду с серьезными и значительными пьесами ставит и вещи легкого жанра (даже Гёте предоставлял в репертуаре веймарского театра

немалую долю пьесам для развлечения). Только надо исключать все пошлое и низкое и не выставлять на первый план пустячков, чтобы посредственное не вытесняло значительного и возвышенного.

Самое мощное влияние театр оказывает на молодежь и на низшие слои народа, которые еще приносят в театр свою наивную восприимчивость. Народ любит сценические зрелища и стремится получить свою долю культурного наслаждения через посредство театра. Перед новой немецкой республикой стоит важная задача облегчить народу более широкое пользование театром. Искусство, так глубоко захватывающее духовную жизнь нации, искусство, которое так высоко ценили и которому посвятили свои лучшие силы Лессинг, Гёте и Шиллер, истинные основатели германского образования, заслуживает со всех сторон и первым делом со стороны государства ревностной и щедрой поддержки. Пусть новые правители Германии и ее отдельных государств помнят об этом и оказывают театру широкую поддержку, пусть рассеятся опасения, вызванные упразднением богато субсидированных придворных театров и да послужит Ноябрьская революция 1918 года действительно благословлением для германского театрального дела! При обсуждении театральных вопросов пусть новые народные правительства всегда принимают во внимание, насколько старинные республики — Афины, Венеция, Флоренция и вольные немецкие города своим расцветом и благосостоянием обязаны были именно искусству. Главным образом благодаря искусству они стали богаты и сильны. Людвиг Пфау, бесстрашный народный деятель и превосходный художественный критик, в своих „Свободных часах" оценивает прибыль, которую занятие искусством приносит всему населению. Он определенно указал те источники заработка, которые искусство доставляет промышленности. Чтобы представить зрителю сложное драматическое произведение, ежедневно приводится в движение целая армия актеров, певцов, хористов, статистов, танцовщиков, музыкантов, художников-декораторов, машинистов, портных, парикмахеров и др. По мнению Пфау, никакое производство не может в этом отношении сравниться с искусством. „Нам очень хотелось бы знать, где вы найдете промышленников, которые делали бы более значительные дела, чем такие господа, как Шекспир, Гёте, Шиллер и т. д., Моцарт, Бетховен, Мендельсон и т. д. или, наконец, Буонаротти, Рафаэль, Рубенс и др.! Это солидные фирмы, и кредит их растет с каждым веком". Итак, и с точки зрения народного хозяйства рекомендуется сильная поддержка государством оплодотворяющего обширные области искусства. „Нельзя дать погибнуть такой могучей, благословенной помощнице в нужде, оплодотворяющей почти все поля человеческой деятельности; неразумная экономия была бы тут самой гибельной расточительностью",—метко замечает Гуго Витман в своем докладе о значении венского Бургтеатра для

республики. Несмотря на нужду переживаемого времени, несмотря на роковые последствия проигранной войны для бюджета государства и отдельных общин, новой Германии нельзя скупиться общественными средствами за счет достойной заботы об искусстве, в особенности о драматическом искусстве. Недопустимо явление, имевшее место в Штуттгарте, где для покрытия дефицита было предложено выклянчить потребную сумму в виде пожертвования у состоятельных покровителей. На государстве лежит обязанность совместно с городами изыскивать необходимые средства: каждое государство должно взять на себя покровительство местным театрам, как до сих пор оказывал его придворному театру — монарх. Но, конечно, если предполагается, что народ должен доставлять в виде налогов суммы, потребные для надлежащего содержания столичных театров, то нужно во всяком случае позаботиться о том, чтобы государственный театр изливал свой духовный свет и на всю страну. Компенсация же со стороны местного театра стране будет самая широкая и выразится, прежде всего, хотя бы в гастрольных поездках всей труппы или отдельных групп, другими словами, в систематическом художественном попечении о мелких, не имеющих театра городах. Д-р Эрнст-Леопольд Шталь более подробно разработал вопрос об этих „компенсациях“ и, между прочим, пишет по этому поводу следующее:

Данный вопрос может быть разрешен двояким образом: либо „провинция“ приходит в столицу, либо столица — в „провинцию“. Первое могло бы осуществиться в небольших государствах с центральным местоположением столицы, напр., путем организации регулярных „спектаклей для приезжих“. Проще, чем такой неудовлетворительный способ уравнения — способ обратный: государственный театр становится центром союза городских театров, обслуживаемого одним и тем же составом артистов. Ведь нет никакого сомнения в том, что по причинам экономического характера артистам придется выступать в будущем гораздо чаще, нежели это практиковалось до сих пор, причем, с другой стороны, благодаря более частым повторениям одной и той же пьесы, можно рассчитывать на уменьшение числа репетиций. Итак, мысль сводится к следующему: такое государство, чтобы дать своим гражданам театр, посылает на гастроли по точно составленному плану, в средние и малые города поочередно каждый из своих ансамблей — оперный или драматический, порою лишь часть их, в другой раз только оркестр или выделенный из него струнный квартет или трио. Такие гастрольные поездки устраиваются по возможности несколько раз в году и продолжаются несколько дней подряд, если только обстоятельства это позволяют. Ясно, что есть пьесы, особенно оперы, с которыми разъезжать не придется. Но, напр., большинство опер Лорцинга

требует самых простейших декоративных средств. Если же „Низины“, „Монна Лиза“ и даже „Саломея“ останутся недоступными для провинции, неужели это повредит германской народной культуре? Для классических же оперных и драматических произведений, требующих сложной постановки, можно устраивать ежегодные торжественные спектакли весною или летом в столице.

В Баварии директор вюрцбургского театра, Штульфельд, выработал проект реорганизации театрального дела и представил его баварскому министерству. Вот главнейшие положения его, имеющие важное значение, как материал для изучения вопроса. Первым требованием является переход к государству всех кинематографических театров Баварии, которые автор проекта характеризует, как золотое дно, ибо значительные денежные суммы, которые кинематографическая отрасль доставит государству в виде чистой прибыли, послужат необходимым и желанным средством для покрытия всех неизбежных в связи с социализацией театров дефицитов. И это единственный способ передачи театрального искусства государству без отягощения плательщиков налогов. Докладная записка предлагает, чтобы театральный сезон продолжался круглый год. Баварию предполагается разделить на десять округов, обслуживаемых объединенными для этой цели театрами.

В Карслуэ баденский художественный культурный совет выставил требование, „чтобы место субсидируемых государством или городами“ „коммерческих“ театров заняла бесплатная народная сцена, которая не стала бы ежедневно смешивать без разбора хорошее и плохое, а изредка в торжественных постановках служила бы „откровениям“ истинного искусства. Программа звучит прекрасно, но до осуществления ее — далеко, ибо способность плательщиков налогов к жертвам имеет свой предел, и жаждущая театра публика едва ли удовольствуется „немногими торжественными постановками“ и исключительно „откровениями чистого искусства“. Опыт прежних революций учит разумно ограничивать требования реформ. Мы видели уже, как мало выполнено из грандиозных планов, возникших в 1790-х и 1840-х годах в связи с политическими переворотами. „Легко текут в соседстве мирном мысли, но сталкиваются в пространстве вещи“. Мы должны ревностно поддерживать все попытки поднять художественный уровень театра, но будем остерегаться чрезмерными и слишком идеалистическими требованиями потрясать или даже разрушать доставшийся нам театральный организм. Мы хотим его улучшить, но не разрушить, оздоровить, но не перестраивать на совершенно шатких основах. Театр нельзя реформировать сгоряча, все новшества должны быть хорошо продуманы. В каком объеме они осуществятся в новой республике, будет зависеть прежде всего от того, как сложится судьба Германии, „каков будет фундамент, на котором возможно будет

как отдельным людям, так и всей нации, продолжать строительство и выполнять продуктивную работу". Без сомнения, мы стоим перед многообещающей важной главой истории немецкого театра.

Много ценных достижений принесла театру революция в первые же месяцы: освобождение от полицейского надзора, очень полезную для будущего связь с министерством исповеданий, повышенный интерес широких слоев народа к драматическому искусству, мирное соглашение между большими театральными корпорациями, улучшение нормальных контрактов и т. д. Будем надеяться, что и другие задуманные преобразования примут целесообразные формы и благодатно отразятся на искусстве и на художниках. Будем надеяться также, что после преодоления бедствий войны и укрепления нового политического и социального строя в свободной Германской республике можно будет сказать, вместе с преданным Гансом Заксом из „Мейстерзингеров" Вагнера, и про драматическое искусство:

Оно дворянским было встарь,
Ему мирволил государь.
Но и в тяжелый год
В нем всякий узнает
Его немецкий честный дух.
Алтарь искусства не потух,
Вы видите — оно в почете!

СОДЕРЖАНИЕ.


ЗНАНИЕ
СИЛА
РСФСР